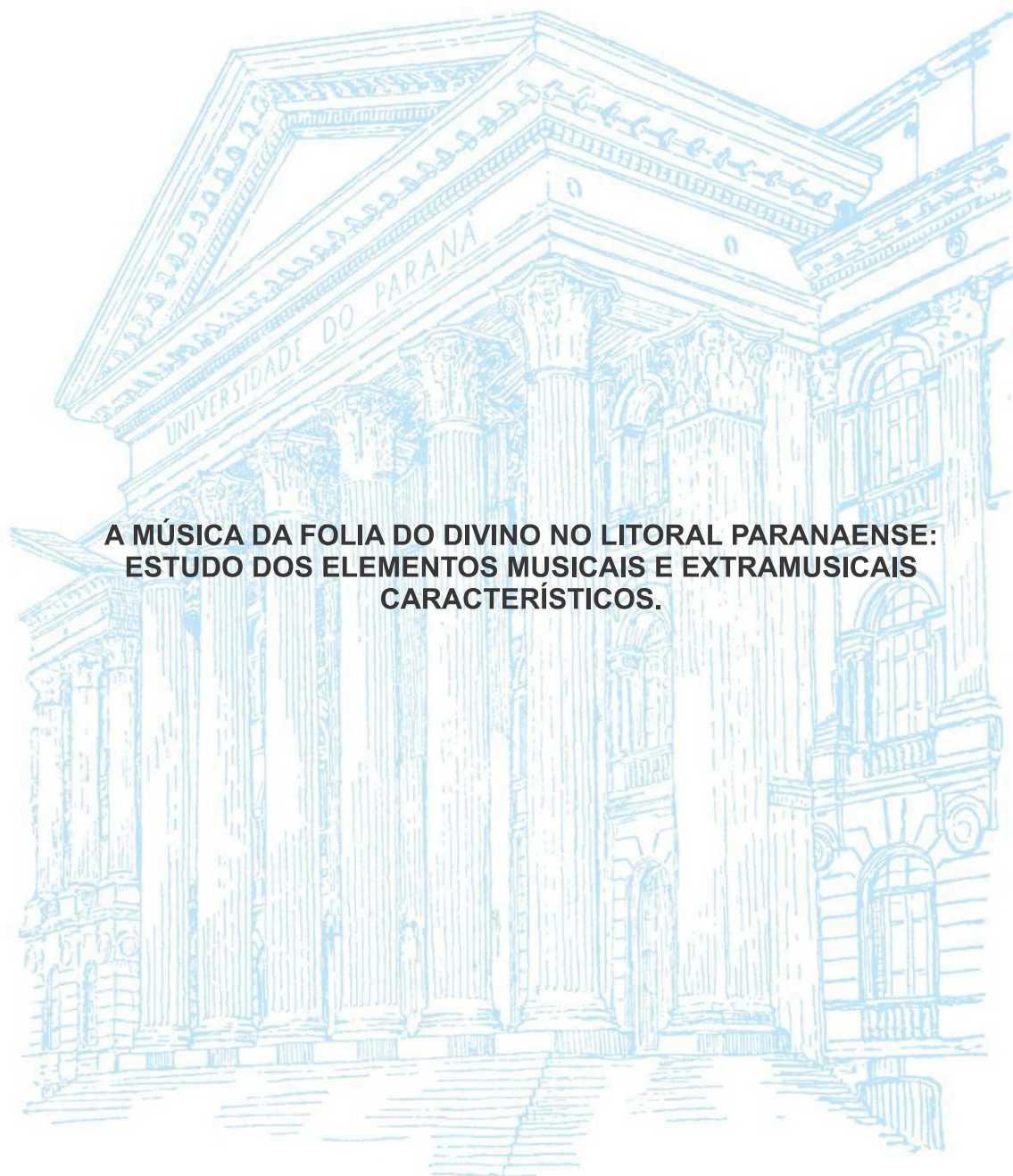


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RONALDO TINOCO MIGUEZ



**A MÚSICA DA FOLIA DO DIVINO NO LITORAL PARANAENSE:
ESTUDO DOS ELEMENTOS MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS
CARACTERÍSTICOS.**

**CURITIBA
2017**

RONALDO TINOCO MIGUEZ

**A MÚSICA DA FOLIA DO DIVINO NO LITORAL PARANAENSE:
ESTUDO DOS ELEMENTOS MUSICAIS E EXTRAMUSICAIS
CARACTERÍSTICOS.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Comunicação, Artes e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo
Pitre-Vásquez

CURITIBA

2017

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Miguez, Ronaldo Tinoco

A música da Folia do Divino no litoral paranaense: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos. / Ronaldo Tinoco Miguez – Curitiba, 2017.

180 f.

Orientador : Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.


1. Folia do Divino. 2. Música Caiçara. 3. Etnomusicologia. 4. Cultura Popular – Litoral Paranaense. I. Título.

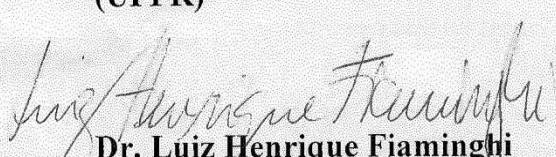
CDD 780

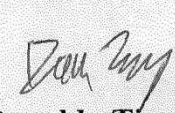
Ata centésima quadragésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Ronaldo Tinoco Miguez. No vigésimo segundo dia de fevereiro de dois mil e dezessete, às treze horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)**, orientador, **Suzel Ana Reily (UNICAMP)**, por *Skype*, e **Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: **“A Música da Folia do Divino no Litoral Paranaense: Estudo dos Elementos Musicais e Extramusicais Característicos”**, apresentada por Ronaldo Tinoco Miguez. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora, por *Skype*, e ao segundo, para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Edwin Pitre-Vásquez** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou aprovado o candidato, que recebe o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo segundo dia de fevereiro de dois mil e dezessete.

XXXXXXXXXXXXXXXXXX


Dr. Edwin Pitre-Vásquez
(UFPR)

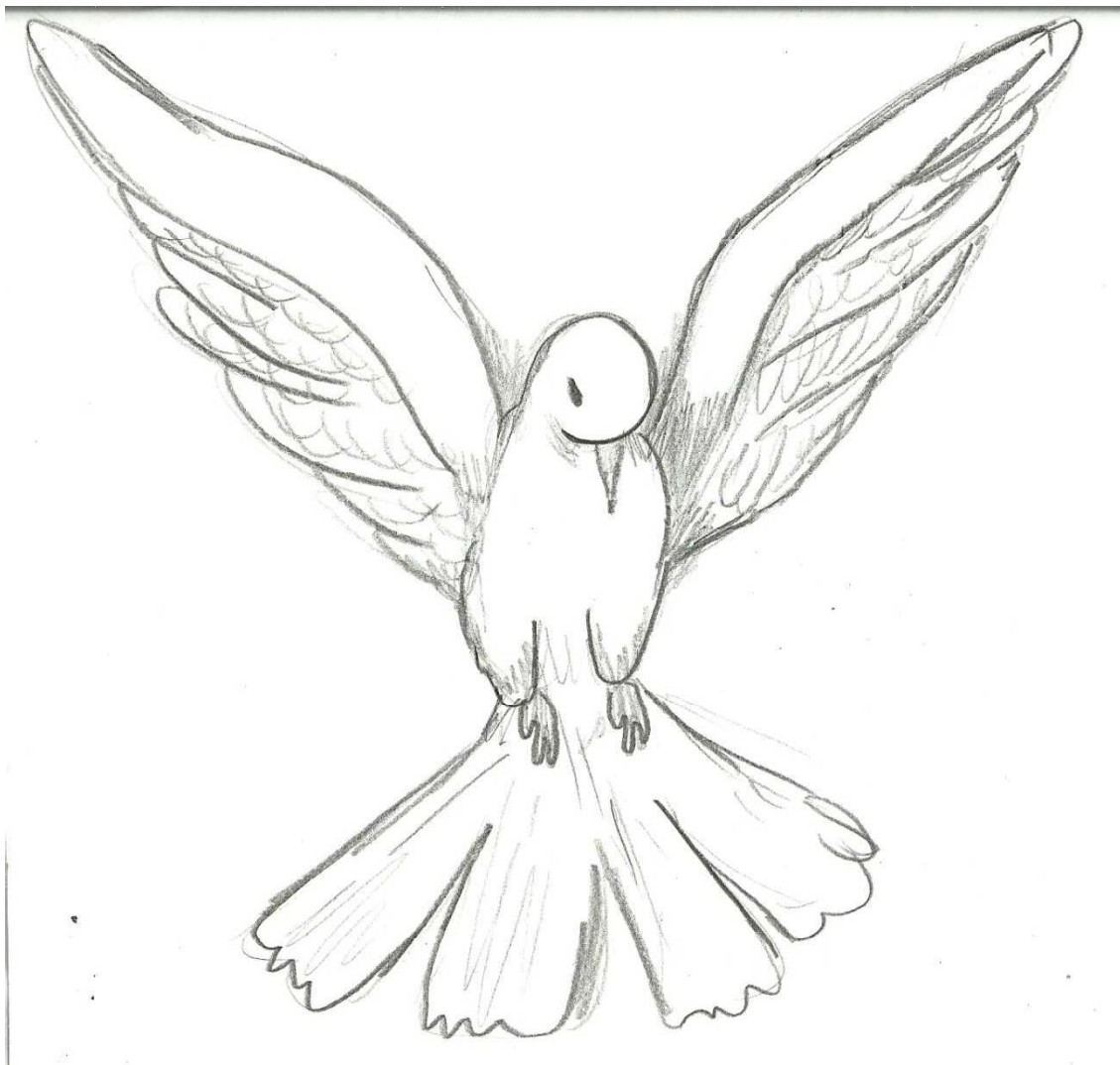

Dr.ª. Suzel Ana Reily
(UNICAMP)


Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
(UDESC)


Ronaldo Tinoco Miguez

AGRADECIMENTOS

Agradeço todos que tornaram essa pesquisa possível, ao meu orientador Edwin Pitre, a CAPES, ao PPGMúsica da UFPR, a todos os professores que ajudaram nesta jornada, ao Gabriel Snack secretário da PPGMúsica, aos professores que fizeram parte da banca, Suzel Ana Reily, Luiz Henrique Fiaminghi, e Toninho Macedo que fez apenas a banca de qualificação, e me falaram coisas tão preciosas. Ao mestre Aorelio, aos foliões Poro e Jairo, que me acolheram em sua comitiva, a todos os colegas de Romaria, aos colegas pesquisadores e artistas que trabalham com os caiçaras, aos caiçaras e devotos do Divino que me receberam em suas casas e que preservam com tanta dedicação os seus costumes, a todos os amigos com quem eu tive que desmarcar encontros por conta de tarefas do mestrado, e principalmente à família que é meu o grande apoio. Sobretudo ao Divino Espírito Santo pela benção de se apresentar nesta bela manifestação e me inspirar a estudá-lo.



Bendito seja louvado,
Bendito louvado seja,
Jesus Cristo em vossa casa
Faz da casa a vossa Igreja.

Versos ouvidos em campo na cantoria de *A Chegada*.

RESUMO

Este é um trabalho acerca da música da Folia do divino paranaense. Um estudo sobre seus elementos musicais: padrões de ritmo, harmonia e melodia, aspectos técnicos de performance e de construção dos instrumentos, além de seus elementos extramusicais que compõem todo o ambiente e contexto em que a música é realizada. O trabalho é realizado em conformidade com as perspectivas da etnomusicologia e da metodologia conhecida como “bi-musicalidade” (HOOD, 1960) ou “aprender a performar” (BAILY, 2001), que consistem em estudar uma determinada música através de seu aprendizado prático. Foram observados dois grupos romeiros do litoral paranaense, um de Guaratuba e outro de Paranaguá. Este último além de abrir as portas para a realização do trabalho de campo também me deu o privilégio de acompanhá-lo como músico da Folia do Divino. Durante quatro anos de pesquisa e amizade com os caiçaras (2012 – 2016) e após acompanhar por três anos o percurso da Folia, pude aprender sobre vários aspectos do fazer musical dos caiçaras.

Palavras-chave: 1 – Folia do Divino. 2 – Música Caiçara. 3 – Etnomusicologia. 4 – Bi-musicalidade. 5 – Cultura Popular do Litoral Paranaense.

ABSTRACT

This is a work about the music of the Divine's Folia in Paraná. A study about its musical elements: rhythm, harmony and melody patterns, perform techniques aspects and instruments construction, besides its extra musical elements, that compose the environment in wich the music is made. The research is made under a ethnomusicological perspective and the method known as "bi-musicality" (HOOD, 1960) or "learn to perform" (BAILY, 2001), that consists on studying a given kind of music through its practical learning. Two groups on Paraná's shore were observed: one from Guaratuba and the other one from Paranaguá. This one opened its doors for my fieldwork and also, as a privilege, allowed me to follow the Folia as a musician. During four years of research and friendship with the caiçaras (2012 – 2016), and after accompanying them for three years along the route of the Folia, I learned about several aspects of their music making.

Key-words: 1 – Divine's Folia. 2 – Caiçara's Music. 3 – Ethnomusicology. 4 – Bi-musicality. 5 – Popular Culture. 6 – Paraná's coast.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Região ocupada pelos caiçaras.	38
Figura 2 – Complexo Estuarino Lagunar entre Paranaguá e Cananéia.	39
Figura 3 – Parque Nacional do Superagüi e sítios visitados pela Folia.	43
Figura 4 – O Litoral paranaense com suas duas baías.	58
Figura 5 – Primeira e segunda entrada do coro do grupo de Paranaguá.	70
Figura 6 – Trecho da Despedida 3.	74
Figura 7 – Trecho do toque de <i>A Chegada</i> de Guaratuba.	80
Figura 8 – Marcações fortes da caixa de <i>A Chegada</i> de Paranaguá.	81
Figura 9 – Variações dos toques fracos da caixa em <i>A Chegada</i>	81
Figura 10 – Caixa durante os três primeiros versos	82
Figura 11 – Caixa durante os versos com o coro	82
Figura 12 – Trecho de viola e caixa da Despedida “1” de Paranaguá.	83
Figura 13 – Padrão da caixa e da viola no “caldo” da Despedida 4.	83
Figura 14 – Figura caixa no verso nas despedidas “dançantes”	84
Figura 15 – “Segurada” na caixa e na viola.	84
Figura 16 – Trecho da linha da caixa da Despedida 9.	84
Figura 17 – Trecho da linha da caixa da Despedida 7.	84
Figura 18 – Afinação “entaivada” vista nas violas de Valadares.	87
Figura 19 – Três acordes da viola de Paranaguá.	94
Figura 20 – Acordes da Viola de Paranaguá.	94
Figura 21 – Um dos trechos em que a viola faz o acorde Fmaj7	95
Figura 22 – Primeiro ritmo da viola de <i>A Chegada</i> em Paranaguá.	96
Figura 23 – Segundo ritmo da viola de <i>A Chegada</i> em Paranaguá.	96
Figura 24 – Terceiro ritmo da viola de <i>A Chegada</i> em Paranaguá.	96
Figura 25 – Variação do terceiro ritmo da viola em <i>A Chegada</i>	97
Figura 26 – Ligaduras da viola em <i>A Chegada</i>	97
Figura 27 – Posição da mão direita “peixinho” para tocar viola.	99
Figura 28 – Afinação da rabeca para o fandango em Ré.	100
Figura 29 – Afinação da rabeca para o fandango em Mi.	100
Figura 30 – Afinação da rabeca da Ilha Comprida.	100
Figura 31 – Afinação da rabeca para a Folia do Divino em Valadares.	101

Figura 32 – Afinação da rabeca para a Folia do Divino em Guaratuba.....	101
Figura 33 – Escalas dos braços das rabecas de Guaratuba e Paranaguá. ...	105
Figura 34 – Trecho da rabeca de Paranaguá.....	105
Figura 35 – Trecho da rabeca de Guaratuba.	105
Figura 36 – Primeiros dois versos do mestre em Guaratuba.	107
Figura 37 – Primeiros dois versos do mestre em Paranaguá.....	107
Figura 38 – Primeira entrada do coro em Guaratuba	108
Figura 39 – Primeira entrada do coro em Paranaguá.	108
Figura 40 – Segunda entrada do coro em Guaratuba.....	110
Figura 41 – Segunda entrada do coro em Paranaguá.	110
Figura 42 – Terceira entrada do coro em Guaratuba.	111
Figura 43 – Terceira entrada do coro em Paranaguá.....	111

LISTA DE FOTOS

Foto 1 Jairo, do grupo de Paranaguá, tocando a caixa na Romaria	79
Foto 2 Caixeiro de Guaratuba tocando a caixa	79
Foto 3 Viola de Valadares	90
Foto 4 Detalhe das corda da viola de Valadares.....	91
Foto 5 Viola de Guaratuba	91
Foto 6 Detalhe das corda da viola de Guaratuba	92

GLOSSÁRIO

Caiçara – População habitante da faixa litorânea que vai do sul do Rio de Janeiro ao norte de Santa Catarina. Compartilham de diversos costumes que os une como uma cultura particular, na qual está inserida a manifestação da Folia do Divino.

Caixa do Divino – Instrumento de percussão usado na Folia do Divino.

Caldo – Parte instrumental das despedidas do Divino. Uma introdução que retorna a cada ciclo da música. Expressão da teoria nativa.

Cavocado – Técnica de construir instrumentos em peça inteiriça de madeira, monoxílica. Expressão da teoria Nativa.

Contrato – Cantor da Folia do Divino, possível derivação de “contralto”. É também chamado de *tenor*.

Divino – Nome que se refere a terceira pessoa da Trindade, o Divino Espírito Santo. Também usado para designar a manifestação da Folia do Divino como um todo.

Fandango – Nome utilizado para definir diferentes tipos de música no Brasil. Aqui se refere ao estilo musical mais conhecido dos caiçaras paranaenses, comumente executado em bailes e em festas municipais em Paranaguá.

Luteria – Área profissional de construção e reparo de instrumentos musicais.

Marcas – Estrutura rítmica que distinguem os diversos tipos de fandango como: Chamarrita, Anu, Tonta, Dondon.

Mestre – Cantor que puxa os versos. Existe o mestre da Folia do Divino assim como o mestre de fandango.

Modas – Nome genérico para canções, podendo se referir tanto às músicas do fandango, quanto da Folia do Divino ou das outras folias.

Peixinho – Posição da mão direita usada pra tocar a viola caiçara. Termo da teoria nativa.

Rabeca – Instrumento aparentado ao violino, amplamente difundido na cultura popular de diversas partes das Américas e da Europa. Apresenta diversas formas de afinação e uso. Aqui se refere somente aos instrumentos encontrados dentro de comunidades caiçaras.

Segurada – Evento rítmico de algumas despedidas do Divino. Expressão da teoria nativa.

Tipe – Cantor da Folia do Divino. Chamado também de tiple.

Viola – Nome utilizado para definir diversos instrumentos de corda, aqui designa o instrumento típico caiçara. Não tendo um nome estabelecido na bibliografia, sendo chamada de ‘viola branca’, ‘viola fandangueira’, ‘viola caiçara’ ou ‘fandangueira’. Aqui será referida como viola caiçara ou apenas viola.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 REFERENCIAL TEORICO	17
1.1 A questão da bimusicalidade.....	17
1.2 Do folclore à cultura popular.....	20
1.3 Da perspectiva metodológica	27
1.3 Da perspectiva metodológica e o campo.....	31
2 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	36
2.1 Os Caiçaras	36
2.2 Os Caiçaras e a música	45
2.3 A Construção de Instrumentos.....	54
3 A FOLIA DO DIVINO PARANAENSE E SUA MÚSICA.....	57
3.1 A Romaria	57
3.1.1 Se aproximando da música do Divino	63
3.2 As Características musicais da Folia.....	68
3.2.1 A Chegada	68
3.2.2 As despedidas.....	71
3.2.3 As músicas de Guaratuba	77
3.3 A caixa do Divino	78
3.3.1 A caixa na música do Divino	79
3.3.1.1 A caixa em <i>A Chegada</i>	80
3.3.1.2 A caixa nas despedidas.....	82
3.3.1.2 A caixa no <i>Beijamento</i>	85
3.4 A viola caiçara.....	92
3.4.1.1 Os acordes da viola na música do Divino	93
3.4.1.2 Os ritmos de <i>A Chegada</i>	95
3.4.1.3 Os ritmos das despedidas e do Beijamento.....	97
3.5 A Rabeca	99
3.5.1 As afinações e sons da rabeca	100
3.5.2 A rabeca na música do Divino.....	103
3.6 Os Cantores na música do Divino	106

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	121
Anexo I – Partituras.....	121
Anexo II – Fotos.....	167
Anexo III – DVD de mídia.....	180

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada fundamentalmente através do aprendizado da música da Folia do Divino dos caiçaras paranaenses, consistindo na prática deste pesquisador como um folião aprendiz, acompanhando a Folia como músico, além de participar também de preparações e de todo o convívio com aqueles que integram o grupo de foliões.

A primeira vez que estive na Ilha dos Valadares foi por conta de uma baldeação que fazia ao voltar Curitiba vindo de outro município litorâneo, Matinhos. Como tinha um tempo para esperar na rodoviária de Paranaguá, caminhei pela ponte que vai até a Ilha dos Valadares, onde, ao chegar, tive uma agradável surpresa, pois uma das primeiras coisas vistas ao se chegar em Valadares é uma estátua de violeiro que está bem de frente para chegada da ponte. Isso mostra que a música é um fator importante para a vida desta ilha. Esta mesma estátua tem mais dois lados, um com a imagem de um pescador e a outra com um índio. Com o tempo eu pude aprender como estas três figuras são fundamentais para a construção da identidade caiçara.

O interesse em pesquisar a música da Folia do Divino paranaense veio logo depois, quando assisti o documentário de Lia Marchi (2008) *Divino: Folia, festa, tradição e no litoral do Paraná*. A sonoridade da música que o documentário apresentava era incrivelmente impactante para mim e me remetia a algo estranhamente medieval. Eu estava entrando no terceiro ano da graduação em música na Universidade Federal do Paraná e pensei que seria interessante estudar aquela música para o meu trabalho de conclusão de curso e entender quais recursos musicais estavam presentes naquela sonoridade tão exótica. Quando procurei o professor do curso de música que trabalhava com música popular, Edwin Pitre-Vásquez, que viria a ser meu orientador tanto do TCC quanto no mestrado, a fim de dialogar sobre a minha vontade de pesquisar aquela música, ele me recomendou que entrasse em contato com o

mestre da Folia que era retratado no documentário de Lia Marchi, Aorelio Domingues¹.

Eu cheguei pela primeira vez na casa de Aorelio em Valadares, a Associação Mandicuera, em 2012, para ver a festa do Divino, o encerramento oficial do período de Romaria. Aorelio se mostrou uma pessoa aberta, e feliz de ver o interesse de alguém em pesquisar sobre a música da Folia. Nessa mesma viagem ele me confiou uma de suas violas, recrutando-me para ingressar em seu projeto Orquestra Rabecônica do Brasil².

No contato com Aorelio e com a Orquestra Rabecônica pude conhecer diversos repertórios caiçaras, e também outros músicos de Curitiba interessados em aprender a tocar a música caiçara.

A estratégia de fazer a pesquisa partindo de aprender a tocar a música da Folia fazia parte do meu interesse desde o início da pesquisa. Pois pensava que essa seria a melhor forma de conhecer essa música.

Depois de algumas visitas à Valadares aprendendo músicas caiçaras com Aorelio e também com o mestre Zeca Martins,³ comecei a conhecer outros pesquisadores que também desenvolviam pesquisas com os caiçaras. Um dos primeiros que conheci foi Lauri Eduardo dos Santos que fazia mestrado em antropologia e também era músico, realizando sua pesquisa através do aprender a tocar as músicas. Lauri esteve comigo na primeira Romaria em que participei em 2014, também na função de violeiro. Sua companhia e a maneira como observava os dados para sua própria pesquisa foram importantes também no meu aprendizado.

Também durante o processo de pesquisa tive contato com Carlos Ramos (2012), que é citado como referência, e foi o primeiro a me falar, ainda no período de seu mestrado, sobre a existência de outro grupo romeiro em Guaratuba e que possuía uma versão diferente das músicas da Folia. Tive

¹ Aorelio Domingues é um dos fundadores da Associação Mandicuera, mestre da Folia, do Fandango e de outras tradições caiçaras como a construção de instrumentos. Ele comanda diversas ações em prol da cultura caiçara, já sendo bastante referenciado em trabalhos que tratem da vida cultural da Ilha dos Valadares.

² Grupo idealizado por Aorelio que reúne músicos da Associação Mandicuera com músicos de Curitiba, para o qual ele construiu um naipe de quatro tamanhos de rabeca, inspirado no naipe de cordas da orquestra. O grupo também usa outros instrumentos caiçaras como a viola, o machete, o adufo, a caixa e tamancos. Executam músicas de diversos repertórios caiçaras.

³ Mestre de fandango frequentador da Associação Mandicuera, toca com diversos grupos de fandango em Paranaguá.

também contato em campo com as antropólogas Karina Coelho (2014) e Ana Paula Rainho (2015), e também com a antropóloga Patrícia Martins (2006), que realiza hoje sua pesquisa de doutorado, e durante o meu período de pesquisa se arriscou a integrar o grupo de músicos da Folia, tornando-se minha companheira foliona, fazendo a voz de tipe.

Acompanhei a Romaria do grupo de Paranaguá nos anos de 2014, 2015 e 2016, além de ter havido encontros em outros períodos do ano, em bailes de fandango e em ensaios e apresentações da Orquestra Rabecônica. Mas certamente o período em que o maior número de informações podem ser coletadas é o próprio período da Romaria, quando as músicas são executadas diariamente diversas vezes e existe a circulação por diversas comunidades caiçaras onde pude conhecer muitos músicos experientes que jamais vêm para bailes em Paranaguá. E ainda vi de perto a atividade dos foliões que já fazem esta Romaria há décadas, Poro⁴, Jairo⁵ e Aorelio.

Neste texto eu apresento no primeiro capítulo os referenciais teóricos dos quais me aproximei para fazer esta pesquisa baseada no aprendizado musical prático, também faço algumas reflexões sobre a adequação da teoria com o campo. No segundo capítulo trago uma breve contextualização sobre o que são os caiçaras e sua relação com a música.

O terceiro capítulo abrange os dados aprendidos nesta pesquisa, a música da Folia do Divino, o dia a dia da Romaria, as estruturas musicais, os instrumentos e como tocá-los, a função de cada integrante da Folia.

As considerações finais contém um resumo do que foi visto e destacado na música da Folia e seu contexto. Ao final são anexadas as partituras, as fotos e um DVD anexo que contém materiais coletados de áudio, vídeo e mais fotos.

⁴ Eloir Paulo Ribeiro de Jesus, conhecido como “Poro”, presidente e fundador da Associação Mandicuera, percussionista do fandango e alferes da Folia do Divino, é também construtor dos instrumentos de percussão tradicionais.

⁵ Jairo de Souza é um experiente caixeiro e tipe, participa da Romaria a cerca de 50 anos. É ele quem aparece no documentário de Lia Marchi (2008). Ele é referenciado na monografia de Cláudia Maria Pinto (2008, p. 14).

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 A Questão da Bi-musicalidade.

O método de se pesquisar a música de um determinado grupo social através de seu aprendizado prático já é conhecido. É chamado de bi-musicalidade (HOOD, 1960) ou “aprender a performar” (BAILY, 2001). São métodos próprios da etnomusicologia que se fundamentam em pesquisar um determinado tipo de música através da prática direta.

Este processo é natural do desenvolvimento da pesquisa etnomusicológica, na medida que é realizada por pesquisadores que também são músicos. Tanto que diferentes pesquisadores, como Hood (1960), Kubik (1970) e Baily (2001), desenvolveram este mesmo processo de formas independentes.

O termo bi-musicalidade foi cunhado pelo norte-americano Mantle Hood (1960). No seu artigo referência, *The Challenge of “Bi-Musicality”*, o autor já esclarece alguns questionamentos que podem surgir a respeito do uso desta expressão. Como por exemplo entender que a pesquisa através da bi-musicalidade teria como objetivo que o pesquisador atingisse uma fluência da execução musical tal qual um nativo daquele sistema musical. Embora isso possa ocasionalmente acontecer, a depender do desenvolvimento do pesquisador, o objetivo do método é o processo de aprendizagem, pois ao aprender a prática de uma música o estudante pode aprofundar sua compreensão sobre ela e entra em contato com sua técnica (HOOD, 1960 p. 58).

Outra questão que Hood esclarece em seu texto é o fato de a expressão bi-musicalidade reforçar uma idéia de dualidade, ou ainda parecer que o pesquisador poderia lidar somente com dois sistemas musicais. O intuito da expressão não é reforçar a idéia de dualidade. A expressão sustenta a possibilidade de um estudante aprender dentro de um sistema ideológico e musical diferente do seu nativo. E este processo pode ser feito mais de uma vez com tipos diferentes de música.

Kubik (1970) e Baily (2001) são dois pesquisadores que também utilizam o processo de aprendizagem prática da música como forma de estudo. Seja por discordâncias conceituais, ou por algum outro motivo, nenhum dos dois usam o termo de Hood, bi-musicalidade, para definir seus processos de pesquisa.

Baily em seu artigo de 2001, *learning to perform as a research technique in ethnomusicology*, argumenta que problemas conceituais ligados ao termo bi-musicalidade o fazem optar por não adotá-lo, criando outro termo para esta metodologia, a expressão “aprender a performar” (em inglês *learn to perform*), que deixa mais claro o processo da pesquisa através de aprender a tocá-la, e também aprender sobre como ela deve ser tocada.

Ao aprender a música diretamente em seu contexto com seus professores nativos e seus próprios métodos de ensino, o pesquisador pode observar de perto a significação daquela música para a comunidade à qual ela pertence e conhecer os métodos de ensino daquele grupo (BAILY, 2001 p. 94).

Aprender a prática musical coloca o pesquisador etnomusicólogo em um tipo de vivência com a comunidade dificilmente experimentada por um pesquisador que utiliza somente métodos da antropologia e da sociologia (BAILY, 2001, p. 93). E o aprendizado de tocar uma música própria daquela comunidade será uma experiência que perdurará, por exemplo, se mesmo após a pesquisa, ou mesmo anos após a pesquisa, o pesquisador entrar em contato com pessoas daquela comunidade que tocam ou dançam ou apreciam aquela música, haverá ainda um campo de experiências comuns entre o pesquisador e as pessoas que conhecem aquela música (BAILY, 2001, p. 96).

O desenvolvimento do estudo focado na música em si e em sua performance chega a consequências ainda mais radicais no trabalho de Baily, articulando além dados musicas e contextuais, informações sobre a origem social dos músicos, informações sobre características morfológicas dos instrumentos e como isso influencia a performance musical. Para se referir a essa relação do músico com as os movimentos desenvolvidos para tocar os instrumentos, Baily cunhou o conceito de “*spatio motor-thinking*” (BAILY, 2006), chamado em português por Thiago de Oliveira Pinto de pensamento acústico-

emocional (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 246), entendendo o fazer musical para o músico como uma forma de movimento no espaço.

Se o método etnomusicológico deve ser feito a partir de seu objeto, como afirma Kazadi (2006, p. 26), pois sempre serão necessárias adaptações para cada caso, a bi-musicalidade ou o “aprender a performar” é um exemplo extremo desta necessidade. O campo é que demonstra por quais meios se pode relacionar com a música e a população estudada.

No diálogo com os caiçaras pude aprender sobre seus métodos de ensino, sobre suas categorias musicais, e ao mesmo tempo me reconhecer em minhas próprias categorias. Algo que o campo me mostrou logo de início é que era muito difícil obter uma resposta clara quando fazia uma pergunta musical de maneira direta, dificilmente eu era entendido. Minhas perguntas musicais refletem os conceitos do sistema musical com o qual eu sou familiarizado. Minha atenção se volta a particularidades que não são necessariamente importantes para os caiçaras ou pelo menos não da forma que eu as entendo. Por isso, logo adotei a estratégia de deixar que eles mesmos me falassem espontaneamente o que achassem apropriado, tendo eles o conhecimento musical que eu estava interessado em aprender e, ao mesmo tempo podendo eles mesmos avaliar a minha performance quando eu tocava a música na Romaria e em seus ensaios.

Nesse ponto pude ver que o que acontecia neste processo de pesquisa era um diálogo entre os dois sistemas, pois através de conceitos de meu próprio sistema eu compreendia as coisas que estava aprendendo na música, e aos poucos assimilando os termos e conceitos da teoria usada pelos caiçaras, mas ainda sim muitas vezes os compreendendo através de relações com conceitos da minha formação musical. E isso se reflete na maneira em que eu produzo o resultado da pesquisa, que é uma compreensão da música caiçara a partir de conceitos da música acadêmica e popular urbana, ainda que buscando articular com a teoria nativa dos caiçaras. O próprio ato de transcrever em partitura uma música pertencente à uma tradição oral já demonstra este diálogo de dois sistemas musicais distintos.

Outro ponto importante a ser compreender sobre esta metodologia, são as definições de “êmico” e “ético”⁶. Estes conceitos indicam sobre as perspectivas “de dentro” ou “de fora” da cultura observada, análogamente as palavras “fonêmico” que denota um som pronunciado em si, e “fonético” que denota a interpretação escrita deste som.

O processo de se aprender a tocar uma música em seu próprio contexto nos leva para dentro da cultura estudada e nos tornamos observadores numa posição *insider*. Isso faz com que deixemos a posição de “ético”, pois nossa visão não é mais como alguém “de fora”. Nos aproximamos assim da perspectiva de “êmico”, porém sem nunca sê-lo completamente. A possibilidade de aproximação cultural que a participação das práticas musicais nos oferece, não torna nossa perspectiva igual à de alguém que nasceu e sempre viveu inserido naquele grupo cultural, ou pelo menos isso não pode acontecer em poucos anos. Se a minha posição se tornasse completamente “êmica” não necessitaria dos signos musicais da cultura acadêmica ocidental como mecanismo de compreensão das características musicais.

Ainda assim, é perfeitamente possível que alguém faça uma pesquisa com um grupo em que ele realmente seja real e completamente inserido. Não que tenha se aproximado por necessidade da pesquisa, mas ser, de fato, proveniente do grupo. Neste caso, aí sim poderíamos denominar uma perspectiva completamente “êmica”.

1.2 Do Folclore à Cultura Popular.

A palavra folclore foi criada em 1846 pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms (CATENACCI, 2001, p. 28), que sugeria que este termo substituísse termos já em uso como “antigüidades populares” ou “literatura popular”, que da mesma forma, “identificavam a prática de recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre os camponeses” (VILHENA, 1997, p. 24). O interesse por pesquisar as tradições populares surgiu em um contexto romântico, pós-iluminista, colonialista e evolucionista que tendia a ver

⁶ Não confundir com a palavra “ética” derivada do grego “*ethos*”, que designa o conjunto de regras de conduta de um indivíduo.

a cultura rural de maneira bucólica, inocente, simbolizando uma pureza idealizada, que se tornaria cada vez mais rara com o avanço da modernidade. Os estudiosos ligados a esse pensamento foram associados à palavra folclore, sendo chamados de folcloristas. Os folcloristas buscavam na população rural, que vivia em relativo isolamento do cosmopolitismo, as raízes autênticas de suas identidades nacionais (VILHENA, 1997, p. 25).

Essa concepção portanto estava dentro de um pensamento em que se entendia que as elites urbanas possuíam a “cultura” e o povo o “folclore” (REILY, 1990, p. 16). A primeira seria originada de processos intelectuais criativos de indivíduos, e a segunda seria fruto de intuição, originada há muito tempo atrás e sem modificações criativas ao longo da história, o que lhe conferiria uma autenticidade como folclore.

Para ilustrar este pensamento, vejamos definições para folclore que o folclorista paranaense Benedito Nicolau dos Santos Filho (1979) escolheu:

[O folclore] É a própria alma do povo, cantando ingenuidamente as suas máguas. Parece que há nele a confiança das origens, evaporando um perfume de virgindade. Murmuram nele as fontes líricas da raça! (SANTOS FILHO, 1979, p. 114).

E mais adiante:

O folclore é a manifestação criativa não erudita. O fato folclórico (uma lenda, por exemplo), não tem paternidade definida, não corresponde a um impulso estético, mas a uma necessidade explicativa. (...) O homem erudito, de sensibilidade cultivada, que faz do processo um artesanato, brinda a literatura, com romances, poemas, peças (ou sinfonias, estátuas, telas). O homem rústico, das camadas menos esclarecidas, não liberto dos temores e anseios da humanidade primitiva – forja lendas, mitos, modismos. Faz matéria de folclore. (SANTOS FILHO, 1979, p. 122 e 123).

Também podemos tomar como exemplo a folclorista Oneyda Alvarenga. Observemos a escolha de palavras da autora para se referir às folias do Divino e de Reis neste trecho:

A tradição propriamente religiosa que caracteriza as festas do Espírito Santo (Pentecostes) e de Reis é a dos bandos de indivíduos que, com cânticos de louvação e de peditório, carregam pelas cidades e pelas zonas rurais um estandarte com um emblema religioso, a fim de angariar dinheiro e donativos de toda espécie para a realização das

festas. Esses grupos são chamados de *Bandeiras* ou *Folias* e costumam aparecer também em outras datas católicas, geralmente apenas como cortejos religiosos muito cheios de cantigas profanas e danças requebradas. (ALVARENGA, 1982, p. 232).

A escolha de palavras depreciativas, que diminuem moralmente a ação e as motivações das manifestações da cultura popular é um reflexo das premissas de pensamento dos folcloristas.

O folclorismo teve grande influência nos pesquisadores brasileiros que investigavam os costumes e as tradições populares durante o início, e até após a metade do século XX.

Embora os folcloristas tenham contribuído com relatos de eventos diversos da cultura popular, por vezes revelando suas origens históricas, esse pensamento gerou uma divisão entre os processos de expressão cultural das classes populares e as das elites.

Os folcloristas definem as classes populares como aquelas capazes de manter expressões “autênticas” da nacionalidade e, as elites como os que podem promover o avanço e o progresso (CATENACCI, 2001, p. 31). Assim colocam o folclore como algo de menor valor intelectual, que necessita de menos raciocínio para ser realizado. Como se manifestações culturais pudessem ser realizadas dentro de uma apatia mental em que essas pessoas sequer fossem capazes de saber o motivo que as levava a reproduzir esses costumes.

Seguindo o mesmo raciocínio, este “folclore” não estaria sujeito a transformações criativas, já que segundo o raciocínio exposto por Santos Filho (1979, p. 122), a criação não caberia ao dito “homem rústico”. Logo se chega à compreensão de que as manifestações populares devem ser mantidas de forma inalterada, preservando assim sua “pureza”. E o indivíduo da cultura popular, o qual não compreende seu próprio costume, não seria capaz de alterá-lo de maneira benéfica.

Este pensamento que revela talvez uma certa ingenuidade por parte destes pesquisadores e está relacionada também a uma falta de aprofundamento em elementos objetivos da prática cultural.

Ao observar os eventos de maneira superficial, evitando a análise de seus elementos estéticos por se presumir que sejam insignificantes e

simplórios, não permite a compreensão dos complexos recursos particulares do processo de criação e sutilezas da performance que tornam aquela música característica. Mesmo eventos musicais complexos destacados podem passar imperceptíveis por observações superficiais.

Ao pressupor se tratar a música de algo simples, o folclorista se exime de mergulhar em seus elementos para tentar entender de que forma elas realmente se estruturam.

É este ponto que a metodologia da bi-musicalidade ou do “aprender a performar” se contrapõe. Ao aprender diretamente a prática de uma música, com professores nativos daquele gênero musical, em seu próprio contexto, torna-se impossível subestimá-la como produto cultural e artístico. O contato com a prática da música irá revelar detalhes minuciosos dos processos de performance, que serão desafios a serem superados. Também este contato irá revelar desenvolvimentos criativos correntes dentro do processo musical da comunidade, excluindo a idéia de que a música popular não passa por transformações criativas.

Vejamos como exemplo um outro folclorista. Inami Custódio Pinto, talvez o mais conhecido pesquisador do fandango paranaense do séc XX.

A música folclórica, de um modo geral, é pobre e pequena, em forma quadrada. Procede por graus conjuntos, os intervalos são pequenos e sem dificuldade de se encontrar (...). não sofre modulação; é silábica, isto é, cada sílaba corresponde a uma nota, embora se encontrem exceções, pois o povo não tem teoria. O compasso da nossa música folclórica é binário; quando aparece o ternário (romances e valsas), são formas estrangeiras aqui folclorizadas, o rito discursivo é muito comum, pois são verdadeiras cantinelas (como toda música primitiva). O povo não conhece *compasso*, tem noção de *tempo*, e há ritmos infindáveis. (PINTO, 2005, p. 112).

Observemos que não há pudores por parte de Inami de adjetivar a música “folclórica” como “pobre” e “primitiva”. Em seu discurso determinado a simplificar a música popular, o autor abandona até mesmo a própria coerência. Como dizer que compassos ternários aparecem “apenas em formas estrangeiras aqui folclorizadas” se toda a música popular do Brasil, com exceção das músicas indígenas, são músicas de origem estrangeira aqui

adaptadas? Particularmente as músicas do repertório caíçara a que ele se referencia, de clara herança portuguesa, sejam elas binárias ou não.

Ao dizer que a música popular não apresenta modulação, Inami também contradiz o que ele mesmo enumera mais adiante (PINTO, 2005 p. 113 e 116) citando o fato de que escalas modais existem na música brasileira e que certas vezes elas podem passar de um modo pra outro numa mesma música. Ainda que o conceito de “modulação” possa se referir a outro tipo de fenômeno musical, não é errôneo afirmar que a troca de modo de uma escala represente uma forma de modulação.

Ele se refere a esse tipo de comportamento modal de escalas na música nordestina e talvez não tenha percebido que a música dos caíçaras paranaenses também têm exemplos modais e, ainda se esquece, ou talvez não tenha visto ou percebido, que o próprio fandango realiza o movimento incomum de terminar no acorde subdominante.⁷

Adicionando a categoria de “ritmos infindáveis” para descrever compassos irregulares que acontecem na música popular e, inclusive na música caíçara como aqui veremos, o autor se exime do aprofundamento em compreender como funciona o ritmo dessas músicas.

E ao dizer que “o povo não tem teoria” ou que “não conhece compasso”, vemos a indisponibilidade para dialogar com os padrões de conhecimento, hierarquizando uma forma de categorização sobre a outra. A teoria musical não pode ser considerada apenas nos termos da academia se quisermos compreender as diferentes formas de concepção da música.

Inami ainda comenta sobre a relação com a religiosidade por parte das classes populares

O culto católico é aprendido pelo povo, por meio de uma espessa camada folclórica. Essa é a maneira pela qual ele o recebe, interpreta e folcloriza, em formas ingênuas e, não raro, deformadas por superstições. O povo realiza o culto à sua maneira. Nesta questão, há dois aspectos a considerar: o que o povo faz na igreja, dentro dos ritos da liturgia, e o que faz fora da igreja tratando os santos a seu modo, rezando à sua maneira, fazendo cultos particulares,

⁷ Nas notações de Inami essa terminação na subdominante não aparece. Talvez ela não tenha acontecido de fato nos exemplos que ele coletava, mas em todo fandango paranaense que observei em campo, assim como em todas as gravações que tive acesso, as modas sempre terminam com o acorde subdominante.

estabelecendo rezas para determinadas finalidades e estabelecendo credences inteiramente absurdas e fora, mesmo, dos princípios da religião. (PINTO, 2005, p. 69).

Novamente temos o exemplo de como um pensamento folclorista tende a hierarquizar os sistemas de conhecimento, considerando a tradição “erudita” como mais valiosa do que a popular. Assim também se nega a compreender os processos de raciocínio que envolvem o sistema de saber da população para a qual olha.

A busca de um folclorista está muitas vezes ligada a uma idéia de “resgate”, palavra recorrente nos projetos de Inami (SILVEIRA, 2012, p. 23). Esse resgate que idealiza uma realidade que, serve aos propósitos de seu resgatador, normalmente associada à construção de uma identidade, quando ainda não faz parte de um forjamento de um modelo exemplar para essa identidade. Quando Inami afirma que “O fandango é a mais legítima manifestação popular paranaense” (PINTO, 2005, p. 124), seu desejo pela construção de uma identidade para o Estado encobre o contexto caiçara que preserva o fandango, que flexibiliza as fronteiras estaduais oficiais.

A influência do pensamento folclorista, por mais que pareça anacrônica ao ser colocada desta forma, ainda é bastante presente, seja no senso comum ou mesmo entre a comunidade acadêmica. Foi comum ouvir durante meu trabalho de pesquisa, indagações do tipo “mas será que esse tipo de alteração não faz com que a tradição se acabe?”, reproduzindo o pensamento de que não cabe à cultura popular a possibilidade de transformação. Ou ainda questões como “mas se o caiçara vem para a cidade e se relaciona com os meio urbanos e midiáticos ele não ‘deixa de ser’/‘fica menos’ caiçara?”. Um questionamento parecido com o daqueles que acreditam que um indígena na cidade, usando roupas e equipamentos tecnológicos ou ingressa em uma faculdade, passa a ser menos indígena.

Por esse tipo de questão, o termo folclore vem sendo substituído por outro conceito, o de cultura popular (REILY, 1990, p. 23 e 24; NOVAK e DEA, 2005, p. 13), como uma definição em busca da compreensão da dinâmica cultural que envolve uma manifestação da cultura de uma determinada população. O próprio uso da expressão “cultura popular em substituição da

palavra “folclore” denota um posicionamento político sobre a maneira de se valorizar as manifestações culturais das classes não dominantes (REILY, 1990, p. 22).

E este posicionamento também pode ser visto por parte dos representantes da cultura popular. Suzel Reily demonstra isso ao relatar o pronunciamento de um folião de Reis no 1º Festival de Folclore realizado pela prefeitura de Arceburgo (MG) que fez questão de deixar claro que sua performance não era “folclore”, e sim de “religião” (REILY, 1990, p. 24).

Ao destacarmos a questão da transformação nas manifestações da cultura popular, podemos ainda ver as definições de tradição apresentadas por Hobsbawn (1997), em que o fator de mutabilidade é o ponto distintivo entre uma “tradição inventada” e um “costume”.

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (...). O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada a sanção do precedente (...). O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. (HOBSEBAWN, 1997, p. 10).

Vemos que esta observação de Hobsbawn vai contra o pensamento dos folcloristas. O desejo de estabelecer regras detalhistas e congelar a possibilidade de variações dos costumes vem do contexto folclorista, da necessidade de “inventar tradições” que pudessem ser promovidas como símbolos de identidade nacional ou local. Quando o costume se desenvolve de maneira natural e é autenticamente preservado por uma identidade coletiva, ele naturalmente passa por mudanças. É claro que essas mudanças podem não ser velozes e atingem características periféricas do costume enquanto as características consideradas pelo grupo como fundamentais permanecem com menos alterações. O encanto das manifestações populares reside justamente neste equilíbrio de forças de mutabilidade e preservação.

Tendo como objeto a Folia do Divino, estamos lidando aqui com um evento que representa o “costume” ao qual Hobsbawn se refere. A cultura caiçara nunca foi alvo de algum movimento massivo que a pretendesse estabelecer como tradição para tirar proveito disso. Talvez por isso seja ainda incomum compreendê-los como um grupo cultural à despeito de sua longa história e da coesão de seus costumes. Se há um movimento de fortalecer a identidade caiçara, este movimento é carregado principalmente pela própria comunidade caiçara, como uma reação às ofensivas que sofreram nas últimas décadas para desocuparem a região em que vivem.⁸

Portanto, a observação da Folia do Divino aqui empregada, considera a Romaria como uma manifestação viva e a compreende como algo que tem a possibilidade de se transformar. O registro se dá a partir do que ela demonstra na atualidade, por isso também tem sua localização temporal demarcada. De fato, algumas mudanças na música na Folia puderam ser testemunhadas dentro do período de observação e serão relatadas em capítulo específico. Estas alterações não são de maneira alguma consideradas como uma alteração na “pureza” da manifestação. Sendo que tal “pureza” não existe dentro desta perspectiva em que a cultura popular está sempre em processo de transformação. A mutação faz parte deste evento, tradicional, e entender o processo de mudanças é tão importante para a pesquisa quanto entender seus elementos particulares.

Esta perspectiva coloca o costume da população caiçara em pleno diálogo com todo o mundo contemporâneo: eles coexistem e certamente se influenciam. E mesmo passíveis de modificação, algumas coisas se mantêm. A manifestação da Folia existe de maneira viva e real para aqueles envolvidos com ela e, somente eles próprios podem dizer quais elementos podem ser modificados e de que maneira podem ser modificados.

1.3 Da perspectiva metodológica.

Juntamente com o envolvimento com a prática musical, outra característica que parece ser uma consequência natural de quando um

⁸ Ver capítulo 2 - Contextualização.

pesquisador músico começa a pesquisar a música de um determinado grupo, e que fez parte da perspectiva desta pesquisa, é a aproximação com as questões sociais vividas por este grupo. Questões sociais influenciam a prática da música e, como muitas vezes o foco da pesquisa são grupos culturalmente marginalizados, por vezes eles enfrentam diversos desafios para manter a sua prática cultural. Por essa razão, os etnomusicólogos geralmente são ligados a um pensamento igualitário (NETTL, 2005, p. 24), em favor de grupos sociais em situação de vulnerabilidade.

Um pesquisador importante no desenvolvimento dessa tendência da etnomusicologia foi Charles Seeger (1886 – 1979), músico e musicólogo norte-americano que demonstrava um forte pensamento humanitário.

Berkeley contribuiu para a primeira fase da radicalização de Seeger depois que foi levado ao vale de Sacramento e ficou chocado com as condições dos trabalhadores agrícolas daquela região. Negando-se a servir nas forças armadas em 1917 por motivos de consciência. (KERMAN, 1987, p. 216).

No seu desenvolvimento, Charles Seeger se aproximou cada vez mais das reflexões humanitárias. Na década de 1930 se avizinhou até mesmo de pensamentos de inspiração comunista, levando-o a concluir que deveria buscar o conhecimento musicológico “de baixo para cima”, a partir da música produzida e consumida pelas classes sociais mais baixas, em vez do conhecimento “de cima para baixo” como normalmente funcionava a investigação musicológica (KERMAN, 1987, p. 217).

A etnomusicologia se desenvolveu buscando observar estes dois aspectos, o musical e o social, de maneira articulada, propondo-se a compreender como música e sociedade interagem.

Autores como Mantle Hood (1960) e John Blacking (1974) foram importantes para o avanço na discussão sobre o envolvimento do pesquisador com o objeto na pesquisa na música. Eles propuseram um envolvimento mais direto com o pesquisador e a música pesquisada. Estavam pautados por pensamentos de desconstrução do etnocentrismo, procurando não hierarquizar os tipos de música para então compreender o sistema de valores em cada música está inserida.

A possibilidade que Hood sugere ao desenvolver o termo *bi-musicalidade* defende uma aprendizagem transcultural de forma horizontal. Ponderando que, da mesma forma que um ocidental pode aprender a música oriental, um oriental pode aprender a música ocidental (HOOD, 1960 , p. 55). Sem necessidade de hierarquizar os tipos de música e seus sistemas de conhecimento.

John Blacking foi um pesquisador britânico, contemporâneo de Hood, de grande importância para o desenvolvimento dos métodos da etnomusicologia. Ele é um representante de como o objeto da etnomusicologia pode conectar o pesquisador à questões políticas.

Um dos primeiros grupos de interesse de Blacking foram os malaios, que ele conheceu durante expedições militares, quando fazia parte do exército britânico na juventude. Mais tarde, formado em antropologia, conseguiu retornar à Malásia a fim de iniciar uma pesquisa sobre a música local, mas entrou em conflito com as autoridades britânicas por se opor à retirada de nativos das florestas em que habitavam (REILY, 2006, p. 3).

Impedido de prosseguir com sua pesquisa na Malásia, Blacking teve uma oportunidade de contribuir com uma pesquisa na África do Sul, para onde então se mudou.

Blacking questionou a maneira como os pesquisadores coletavam dados de pesquisa, que consistia em gravar as músicas em diferentes localidades para depois analisá-las em escritório. Com base no que havia aprendido no curso de antropologia, desejava uma interação maior com o cotidiano das comunidades pesquisadas. Tendo a autorização para tal, de seu chefe de pesquisa, iniciou em 1956 uma vivência de campo entre os Venda que durou cerca de três anos (REILY, 2006, p. 4).

Após seu período de pesquisa de campo, Blacking permaneceu na África do Sul até 1969, quando foi expulso do país devido aos seus posicionamentos anti-apartheid. A coleta de dados de campo que Blacking realizou serviram de base para décadas de desenvolvimento de seu trabalho (REILY, 2006, p. 2).

Ele via nos Venda uma espécie de utopia de como uma sociedade deveria ser em sua relação com a música (REILY, 2006, p. 6). Contrariando a

lógica etnocêntrica, ressaltando que haveria muito para a sociedade européia aprender sobre música com esta etnia sul-africana. Por exemplo pela questão do amplo acesso de todos os membros da comunidade à produção musical. Blacking desenvolve seu pensamento argumentando que a produção de música é uma característica fisiológica inata do ser humano e uma sociedade que permite que mais de seus membros estejam na condição de produtores de música é uma sociedade mais saudável (TRAVASSOS, 2007).

Blacking expõe seu pensamento no livro *How Musical is Man?* (1974), através do relato de sua experiência vivida com os Venda.

Outro ponto principal de sua argumentação é a defesa de que a música é um som humanamente organizado. A música sempre está relacionada a um sistema de raciocínio, de organização lógica, que organiza sons para estabelecer padrões musicais. “Eu estou sugerindo que uma percepção de ordem sonora, seja ela inata ou aprendida, ou ambos, precisa estar na mente antes de emergir como música” ⁹ (BLACKING, 1974, p. 11). Dessa forma Blacking concebe que toda produção musical, seja do meio acadêmico ou de uma tribo, é uma produção intelectual.

Este enunciado pode parecer óbvio, afinal está claro que o ser humano sempre possui seus sistemas de raciocínio e sempre terá concepções abstratas sobre aquilo que faz, já que a capacidade de abstração e raciocínio é característica comum a todos de nossa espécie. No entanto ao lembrarmos do pensamento folclorista, vemos o quanto esta colocação de Blacking é importante.

Padrões abstratos de organização musical podem ser vistos desde os fatores da estrutura da música, como em seu ritmo, melodia e harmonia, como também em fatores sociais como o processo de se fazer música.

A etnomusicologia pretende ser um novo método de análise da música e da história da música, há de se basear numa premissa, em grande parte ainda não aceita, que a música é som humanamente organizado. Deve haver uma relação entre padrões de organização humanos e padrões de som produzidos como um resultado de interação humana. Eu sou particularmente interessado em análises de estruturas musicais porque esse é o primeiro passo para entender

⁹ I am suggesting that a perception of sonic order, whether it be innate or learned, or both, must be in mind before it emerges as music (BLACKING, 1974, p. 11).

o processo musical e então acessar a musicalidade. (BLACKING, 1974, p. 26).¹⁰

Esta visão de Blacking defende que estruturas musicais em uma determinada sociedade podem ser reflexos de padrões sociais.

O livro de Blacking relata que ele convivia e fazia música junto com os Venda em diferentes ocasiões. Há relatos de como os Venda o orientavam em seu aprendizado sobre como fazer os diferentes repertórios (BLACKING, 1974, p. 69). Assim Blacking permite que os próprios nativos demonstrem elementos importantes contidos naquela música contenha para ela ser reconhecida em seu contexto.

O posicionamento de Blacking ao estabelecer um convívio integrado com a comunidade, dissolvendo barreiras e, propondo um posicionamento de humanidade comum, aceitando assim a possibilidade de que um indivíduo possa viver para além de sua cultura nativa, e também ressalta que embora existam diferenças entre indivíduos de diferentes culturas, certamente também existem semelhanças (REILY, 2006, p. 12).

Esse mesmo caminho epistemológico foi o de Kubik (1970) e Baily (2001). A pesquisa musical realizada através da vivência da prática musical, objetivando o aprendizado de elementos estruturais da música, escalas, ritmo, harmonia, regras de performance, está conectado à uma premissa que defende o aprendizado transcultural como uma possibilidade natural dos indivíduos. Como defende Kubik: “O conceito de cultura como determinante rígido das ações humanas – o indivíduo como sendo um subjugado da sociedade – pode ser considerado como ultrapassado” (KUBIK, 2008, p. 96). Desenvolvendo a perspectiva de que a humanidade comum deve ser ressaltada no processo de pesquisa, ele afirma:

O contato cultural não pode mais representar o contato entre estruturas rígidas, mas sim o contato entre inúmeros indivíduos com perfis culturais que se assemelham somente em parte. No seu

¹⁰ Ethnomusicology's claim to be a new method of analyzing music and music history must rest on an assumption not yet generally accepted, namely, that because music is humanly organized sound, there ought to be a relationship between patterns of human organization and the patterns of sound produced as a result of human interaction. I am chiefly interested in analysis of musical structures because this is the first step toward understanding musical processes and hence assessing musicality (BLACKING, 1974, p. 26).

extremo, este meu modelo sugere a renúncia do termo “cultura” como conceito definido, apesar de que se mantém, parcialmente, na expressão “perfil cultural”. (KUBIK, 2008, p. 97).

Da mesma forma, Baily, que foi um aluno de Blacking, desenvolveu a sua metodologia de pesquisa em música baseado neste aprendizado vivencial e transcultural, fruto de um pensamento que compreende uma humanidade comum e que os indivíduos podem estabelecer pontes entre diferentes sistemas de conhecimento.

A partir desta perspectiva pretendo apresentar os dados sobre os elementos da música realizada pelos foliões do Divino do litoral paranaense, com o propósito de estabelecer uma comunicação entre diferentes sistemas musicais.

1.4 Da perspectiva metodológica e o campo.

Sobre a aplicação de uma metodologia de pesquisa como a bi-musicalidade ou aprender a performar, posso fazer algumas considerações.

Acho relevante o fato de que, diferente das experiências dos autores que referencio, como Blacking (1974; 1995), Baily (2001) e Kubik (2008), a minha aproximação de pesquisa foi com pessoas que vivem na mesma sociedade que eu, no mesmo país e mesmo estado, em um município distante não mais do que duas horas de onde eu resido, possuem a mesma língua mãe, lidam com a mesma organização política, etc. Considero isto importante porque não estou me aproximando de uma cultura totalmente diferente, nem de uma música que funcione com regras totalmente estranhas para mim. E mesmo o fluxo de informação e pessoas entre Curitiba – Paranaguá – Superagui é um fluxo comum, feito cotidianamente por residentes tanto do litoral como de Curitiba.

Iniciar uma pesquisa musical através do estudo de sua prática é algo que me parece ser um impulso natural de um pesquisador músico, e muitas vezes, como no meu caso, a ação de começar a aprender a música antecede o contato com a teorização sobre o assunto. Porém algumas reflexões teóricas,

mesmo que chegando a mim tardiamente, transformaram e refinaram a minha atenção com acontecimentos do campo.

Uma reflexão teórica de Blacking (1995) que trouxe muitas correspondências com a pesquisa de campo foi a questão da mudança musical. Mudanças de alguma forma sempre aconteceram e eram vistas de maneira natural, já apresentei uma epistemologia que compreende a mudança como parte do cotidiano da cultura popular. Mas Blacking (1995) demonstra também que a mudança musical é um traço importante para a compreensão de como o processo de fazer música daquele grupo funciona.

Ainda antes de ter contato com este pensamento de Blacking (1995), na Romaria de 2016, uma mudança me chamou a atenção: Aorelio sugeriu que a melodia de uma despedida mudasse. Isso me surpreendeu porque até aquele momento não sabia que havia a possibilidade de uma mudança ser feita dessa forma. Não se tratava apenas de um detalhe que estava mudando por causa de um jeito de cantar de uma pessoa ou outra, mas uma mudança grande da melodia feita de maneira consciente.

Com o passar dos dias tive a oportunidade numa conversa com Poro de perguntar o que fez aquela melodia mudar, e Poro me disse que isso aconteceu após uma visita de Aorelio a mestre André de Cananéia. Ele viu que mestre André cantava essa despedida de outra forma e resolveu assimilá-la. Compreendi a informação e me preocupei em gravar também essa nova melodia para transcrevê-la.

Após algum tempo, tive contato com a leitura do livro de John Blacking, *Music, Culture and Experience* (1995) em cujo quinto capítulo ele diz da importância de se atentar às mudanças que ocorrem durante a observação de campo porque elas refletem processos musicais pelos quais a comunidade passa.

Quando li o texto de Blacking, uma informação me saltou aos olhos: ele afirma que a melodia é o elemento mais suscetível a mudanças (BLACKING, 1995, p. 161). Ao ler isso, lembrei-me da gravação do grupo de mestre André que acabei ouvindo com Aorelio ao nos ensinar a melodia. De fato, não era apenas a melodia que era diferente. No andamento, na maneira de tocar a viola, na dinâmica, em muitos aspectos havia várias diferenças entre a maneira

de se tocar as músicas da Folia em Cananéia e em Paranaguá, mas somente a melodia foi incorporada. E certamente, absorver todo o “sotaque” do jeito de tocar do grupo de Cananéia seria um processo muito mais complexo do que trazer apenas a melodia para a maneira como já tocávamos a despedida.

Outro fator mencionado por Blacking é que a mudança musical geralmente se origina em um fator que esta fora da música em si, um fator extramusical. Novamente este dado me chamou a atenção porque, realmente, o que fez com que Aorelio quisesse mudar a melodia não foi uma questão musical, de descontentamento da melodia ou algo assim. A mudança foi consequência de uma comunicação com o mestre de Cananéia e um desejo de assimilar parte de sua musicalidade. Isto está dentro de um processo em que a Folia de Cananéia tem uma disponibilidade cada vez menor de percorrer comunidades, e a Folia de Paranaguá caminha cada vez mais para o norte, adentrando o Estado de São Paulo, visitando comunidades que são acostumadas a ouvir as modas do grupo de Cananéia.

Portanto, vemos que uma mudança melódica pode representar um processo de transformação muito mais profunda e que pode trazer ainda outros elementos de mudança na música.

Ao seguir de uma leitura de Blacking (1995, p. 169 – 171), ele faz uma tipificação de vários fatores que considera mudanças musicais, considerando questões como a introdução de músicos de outras localidades e formações, na prática musical, na mudança de contexto onde a música é apresentada, e também mudanças na técnica de construção dos instrumentos.

Então me dei conta de que ocorre um processo de transformação na música caiçara em vários níveis, mudanças que fazem parte de um cotidiano e podem passar despercebidas, mas apontam direções para a transformação da prática musical de um grupo. Então pude perceber que eu mesmo estava dentro deste processo de mudança, sendo um músico de fora da comunidade aprendendo a tocar suas músicas, e como já mencionado não sou uma exceção, pois existem vários músicos e artistas da cidade se aproximando dos caiçaras com a mesma intenção de aprender suas músicas, o que gera uma diversidade de novas situações para a música.

Aliás, a Folia do Divino parece ser uma das principais portas de entrada desses artistas, talvez por haver uma demanda do recrutamento de foliões, ou por ser um tipo de música mais fácil de aprender do que o fandango, ou, provavelmente porque participar da Romaria leva a conhecer belos recantos que raramente são acessíveis a turistas. O fato é que sempre que estive acompanhando a Romaria, havia outras pessoas de fora da comunidade acompanhando e aprendendo com os caiçaras, fotógrafos, artistas plásticos, músicos e cantores, até mesmo uma colega pesquisadora, antropóloga, Patrícia Martins (2006), que já trabalha há mais de dez anos com os caiçaras, se iniciou na prática musical caiçara como cantora na Folia nos anos em que realizei esta pesquisa.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Os Caiçaras.

Caiçara é um termo usado para se referir aos habitantes da faixa litorânea brasileira que vai do sul do estado do Rio de Janeiro ao norte do estado de Santa Catarina.

A palavra tem origem na língua tupi-guarani, significando “armadilha de paus, gravetos” (NOVAK e DEA, 2005, p. 52) e designa o método de pescaria herdado dos grupos indígenas, que consiste em montar armadilhas para peixes utilizando gravetos.

O uso da palavra caiçara não é restrito às fronteiras citadas acima, sendo por vezes usada para se referir às comunidades de pescadores de outras regiões. Inclusive existem dois municípios chamados “Caiçara” no Brasil, um no estado da Paraíba e outro no Rio Grande do Sul, ambos fora da área designada por esse estudo.

Esta delimitação do território já é presente na literatura como na coleção de Diegues (2004) *A Enciclopédia Caiçara*, na busca de se delimitar um grupo cultural desta região que compartilha de uma série de comportamentos e costumes.

Algumas vezes não se inclui o norte do Estado de Santa Catarina como região caiçara. Mas existe uma conexão entre Guaratuba, no sul do Estado do Paraná, e os primeiros municípios do norte do Estado de Santa Catarina como já observam alguns autores como Adams (2002) e Novak e Dea (2005). Os foliões do Divino de Guartauba atravessam a fronteira estadual na prática de sua Romaria, como afirma Ramos (2012, p. 31), e também conforme foi constatado pela experiência de campo.

Para os habitantes de várias localidades dessa região, a identificação com a palavra caiçara para definir a si mesmos é recente (RAINHO, 2015, p. 35). Geralmente utilizam esse termo para se comunicar com pessoas de fora da comunidade. Sua identificação mais comum é com a condição de pescadores. Existe a memória de um passado não muito distante em que o termo caiçara era usado de maneira pejorativa.

A preocupação em definir essa fração do litoral como pertencente a um grupo cultural específico de comunidades pesqueiras pode ser ainda pouco comum, embora exista uma relevante produção acadêmica sobre o assunto como Azevedo (1978), Mussolini (1980) e Setti (1985).

Os caiçaras já são observados por pesquisadores há algumas décadas e, mais recentemente, a coleção de cinco volumes de Antônio Carlos Diegues (2004) *A Enciclopédia Caiçara*, traz artigos de diversos autores que pesquisam estes caiçaras sob diferentes aspectos.

Um dos fatores que podemos tomar como exemplo de coesão cultural deste grupo é a sua produção musical. Há uma instrumentação e coleção específica de repertórios que são característicos e presentes em toda esta região.

Na culinária, o consumo de peixe, banana e mandioca, e a maneira de produzi-los (DIEGUES, 2004, p. 22; BAZZO, 2010, p. 122) também são traços compartilhados por esse grupo.

Vejamos uma definição do “caiçara” feita por Diegues:

Consideramos território caiçara o espaço litorâneo entre o sul do Rio de Janeiro e o Paraná onde se desenvolveu um modo de vida baseado na pequena produção de mercadorias que associa a pequena agricultura e a pesca, além de elementos culturais comuns como linguajar característico, festas e uma forma particular de ver o mundo. (DIEGUES, 2004, p.24).



Figura 1 – Região ocupada pelos caiçaras na definição deste estudo. Fonte: Google maps (com modificações).

A fragilização das fronteiras estaduais é uma característica do território caiçara, dando a este trecho do litoral outro tipo de percepção cultural do espaço (DIEGUES, 2004, p. 28 e 29).

Há um forte intercâmbio entre o norte do Paraná e o sul do estado de São Paulo, onde existe o Complexo Estuarino-Lagunar¹¹ que se forma ao redor da baía de Paranaguá e se liga ao município de Cananéia no Estado de São Paulo. Na região sul do estado do Paraná há também um trânsito comum com o norte de Santa Catarina. O mesmo acontece com o norte de São Paulo ligado ao sul do estado do Rio de Janeiro (DIEGUES, 2004, p. 25).

Esta pesquisa foi feita em regiões do litoral paranense, principalmente em sua parte norte. Acompanhei os romeiros que adentram os caminhos da baía de Paranaguá, rumam por entre ilhas, passando pela baía de Pinheiros, entre a Ilha de Superagüi e a ilha das Peças, e depois pelo canal do Varadouro, um estreito canal construído artificialmente, concluído na década de 1950 (BAZZO, 2010, p. 15) que, em um trecho, separa comunidades paulistas

¹¹ Região navegável formada por mar, baías, enseadas e rios.

de um lado e paranaenses de outro. Nesta região o trânsito entre os Estados é comum, sobretudo nas comunidades mais próximas da fronteira, como o Ariri e Pontal do Leste do lado paulista, e Vila Fátima e Barra do Arapira do lado paranaense.

Esta área é como um coração no território caiçara, a zona mais bem preservada da mata atlântica, onde os caiçaras podem viver de acordo com seus costumes. Habitam comunidades, chamadas “sítios” (RAINHO, 2015, p. 36), que se espalham pelas ilhas. Alguns destes sítios contam com séculos de existência. Ou por vezes ainda os caiçaras se estabelecem em ilhas ou costas desocupadas, sozinhos, ou com uma só família, ou com poucas pessoas.

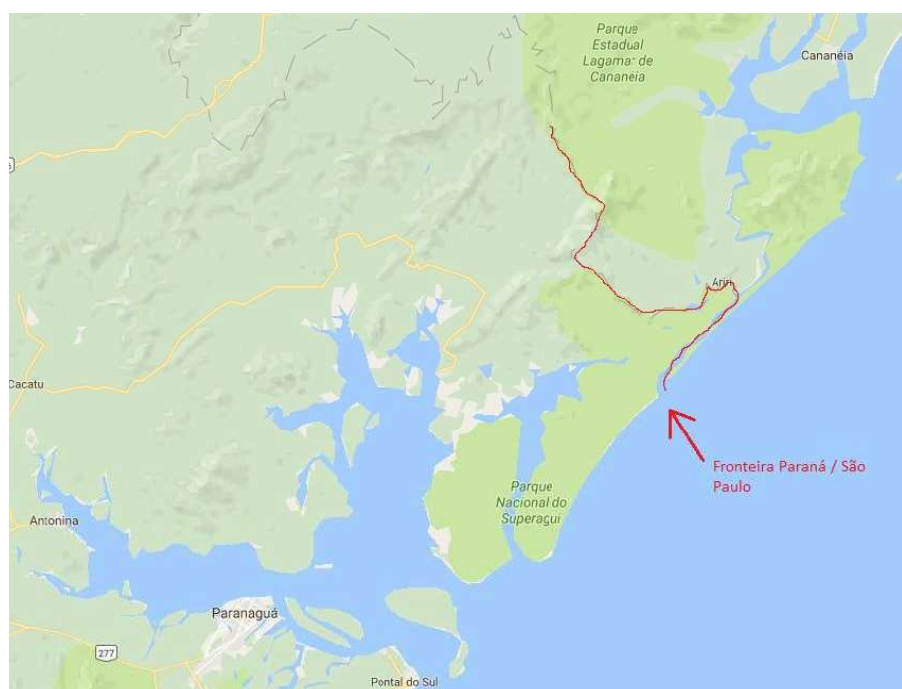


Figura 2 – Complexo Estuarino Lagunar entre Paranaguá e Cananéia. Fonte Google maps (com modificações).

A ocupação deste trecho do litoral brasileiro por parte dos portugueses se deu logo nos primeiros anos de colonização.

Hans Staden, no livro *Duas Viagens ao Brasil*, relata viagens feitas ao Brasil por ele próprio como encarregado em embarcações, tendo em uma delas aportado na ilha do Superagüi, em 1549. O viajante encontra ali portugueses que já viviam em meio aos indígenas e se comunicavam com eles (STADEN, 1974, p. 57).

Ainda anterior a este relato, há o registro do navegador português Martim Afonso de Sousa ter chegado nas ilhas que cercam Cananéia em 1531, e encontrando ali portugueses e castelhanos que teriam sido náufragos de expedições anteriores¹² e já estariam vivendo há cerca de 30 anos no meio dos indígenas (ALMEIDA, 1963, p. 109 e 162).

Cananéia foi elevada à categoria de município em 1587 (ALMEIDA, 1963, p. 61), e um pouco depois, em 1648 a aldeia de Paranaguá foi elevada à categoria de vila (GIMENES-MINASSE, 2013, p. 15).

Essa forma de ocupação e contato dos portugueses logo nas primeiras décadas trouxeram para a região a cultura de imigrantes do século XVI e XVII que eram principalmente de origem popular, e que aqui se estabeleciam. (RAMOS, 2012, p. 24).

A herança indígena também aparece de maneira marcante na cultura caiçara em sua íntima relação com o ambiente, na culinária, nas técnicas de pesca e artesanato, no conhecimento e profundo respeito pelo mar e pela mata, conhecimento do vento e das marés, elementos fundamentais para a pesca (DIEGUES, 2004, p. 28; RAINHO, 2015, p. 53).

O caiçara tem um imaginário místico e uma compreensão simbólica dos espaços que habita. Segundo Paes (2010) isso se deve à sua herança cultural indígena.

O caiçara recebeu uma forte influência da cultura indígena, principalmente em relação ao conhecimento acerca da manipulação da natureza. Valores como o respeito para com todos os espaços naturais onde a vida depende desses espaços para continuar é uma forte herança indígena. Respeitar a mata, respeitar o mar, respeitar o rio é uma atitude lógica que permeia o comportamento de todas as populações ditas tradicionais que por sua vez receberam esse conhecimento das culturas indígenas. Crenças e valores permeiam o cotidiano do caiçara em relação à manipulação da natureza. Espaços que são tidos como perigosos por ter neles seres sobrenaturais, encantados que punem os homens devido ao abuso cometido. Vários autores afirmam que a biodiversidade existente deve-se à diversidade cultural de populações que detinham técnicas que não agridam o meio ambiente. E também ao valor simbólico desses espaços, permeado por crenças mágicas e religiosas. (PAES, 2010 p. 21).

¹² Almeida comenta que não é historicamente esclarecido a que expedição estes náufragos pertenciam, mas enumera evidências de que poderiam ser degradados da expedição de 1502 de Américo Vesúcio.

Como Paes afirma, a relação do caiçara com o ambiente demonstra sua herança indígena, mantendo uma relação extrativista sustentável que administra os recursos naturais de maneira que eles foram preservados com o passar dos séculos nesta região. Este trecho do litoral, abundantemente recortado por baías e enseadas que foram tão atrativas para a fixação desses primeiros navegantes portugueses, já era um local ocupado por diferentes grupos indígenas e também a área de desemboque do famoso caminho do Peabiru, que ligava as terras andinas ao oceano atlântico. Tribos Guarani habitavam a região, como Carijós e Mbya-Guarani, e também havia tribos Tupi que transitavam pelo litoral. (DIEGUES, 2006, p. 32).

Kilza Setti, uma das maiores referências de pesquisa sobre a música caiçara, também menciona em seu artigo na *Enciclopédia caiçara v. 5* (DIEGUES, 2006) que os índios Guarani, nação que habitava a região, apresentava notável desenvolvimento musical. Chegando a absorver em seus repertórios o uso da rabeca e da viola.

Entre os depoimentos que relatam a musicalidade dos índios do Brasil, é sugestivo o do jesuíta A. Sepp sobre o talento musical do Guarani de Yapeyu. Parece ter sido notável a versatilidade dos indígenas como artesãos de instrumentos, cantores ou instrumentistas. Os atuais Mbya e Xiripa-Guarani ainda incluem rabel e guitarra em seus repertórios sagrados. (SETTI in DIEGUES, 2006, p. 39)

Mas logo após estes primeiros séculos de ocupação, a colonização seguiu suas atenções mais ao interior e outras áreas do litoral, esvaziando os territórios caiçaras suas áreas vizinhas (MUSSOLINI, 1980, p. 219), e essa formação populacional pôde se preservar, resistindo às mudanças econômicas que afetavam a circulação de pessoas e mercadorias (DIEGUES, 2004, p. 41 e 42). Manteve-se ali uma população essencialmente pesqueira, dotada de um forte senso de vida comunitária em que os fluxos internos de troca são constantes, e com uma curiosa ligação cultural com os portugueses dos primeiros séculos de colonização.

Dentro de seu território, a população se agrupa em comunidades, os chamados “sítios”. Esses núcleos comunitários são como vilas, algumas com cerca de duzentas pessoas, outras cinquenta ou trinta, que possuem

características próprias de vida, mas têm forte articulação uns com os outros. É comum que indivíduos mudem de um sítio para o outro, na ocasião de um casamento por exemplo. As ligações familiares se espalham por suas diversas comunidades e, uma série de eventos e festas incentivam a circulação desta população.

A tradição caiçara é entendida como um conjunto de valores, de visões de mundo e simbologias, de tecnologias patrimoniais, de relações sociais marcadas pela reciprocidade, de saberes associados ao tempo da natureza, músicas e danças associadas à periodicidade das atividades da terra e do mar, de ligações afetivas fortes com o sítio e a praia. (DIEGUES, 2004, p. 23).

Uma formação social tão particular desperta o interesse de estudos sobretudo das áreas da antropologia, mas também das ciências da terra e do mar, e da área de turismo. Existe um número razoável de pesquisas feitas com os caiçaras dentro destas áreas e, essa população já é acostumada ao convívio com pesquisadores. A geografia da região, composta por ilhas, canais e enseadas, e os sistemas de troca e circulação, leva antropólogos que estudam os caiçaras muitas vezes a buscar uma comparação com os trobriandeses, população habitante de ilhas na Oceania estudadas por um autor clássico da antropologia, Bronislaw Malinowski (1976).

Assim como o *kula* agia para os trobriandeses estudados por Malinowski, a população presente neste complexo insular desenvolveu seus mecanismos de reciprocidade, promovendo uma intensa comunicação entre os grupos que ali habitavam. A reciprocidade aqui não somente permeia as relações sociais como também produz forma e conteúdo. (MARTINS, 2006, p. 31).

Estas pesquisas se intensificaram a partir da segunda metade do século XX. Araújo (1964, p. 38) comenta que o interesse das populações urbanas por terrenos nas áreas caiçaras, a partir da segunda metade do séc. XX, causou graves mudanças em seu modo de vida, levando a ameaçar a própria existência de suas comunidades e de seus elementos culturais, impeliu-os a sair de suas áreas de origem e a migrar para a cidade, ou em outros casos permanecerem para trabalhar como caseiros ou outros empregos de temporada.

Isto atraiu o olhar de pesquisadores e órgãos governamentais, que acabaram por destacar a contribuição histórica que essas populações têm desde o início da colonização e, a importância da biodiversidade de seus territórios (DIEGUES, 2004, p. 10).

Afim de controlar esses recursos naturais e a ocupação deste território, os governos federal e estaduais de São Paulo e Paraná estabeleceram áreas de proteção e conservação ambiental, sendo uma delas federal, o Parque Nacional do Superagüi. Dentro do território deste parque é por onde circula boa parte da Romaria do Divino aqui estudada.



Figura 3 – Área do Parque Nacional do Superagüi e os sítios visitados pela Folia de Paranaguá.
Fonte: Google maps (com modificações).

O Parque Nacional do Superagüi foi criado oficialmente em 1989 sob o argumento da necessidade de conservação desta área de mata atlântica que ainda resiste à destruição. Hoje ele ocupa o território que abrange além da ilha de Superagüi, a ilha das Peças, as ilhas de Pinheiros e Pinheirinhos (as duas

pequenas ilhas que estão entre Superagüi e ilha das Peças) e também uma parte continental do município de Guaraqueçaba. Este Parque Nacional ainda faz fronteira com Parques Estaduais de São Paulo e áreas de conservação ecológica do município de Guaraqueçaba e da Ilha do Mel (BAZZO, 2010, p. 13).

O conflito político surgido com o estabelecimento do Parque Nacional bem como suas políticas com relação à população caiçara, que eram vistos pelo governo como um empecilho ao seu pretendido controle da região (RAINHO, 2015, p. 19 e 20), é analisado profundamente em trabalhos como os de Bazzo (2010), Duarte (2013), Coelho (2014) e Rainho (2015). Eximindo-me de adentrar em uma análise política mais profunda, posso destacar apenas alguns pontos em que o estabelecimento do Parque influencia diretamente a prática musical.

De maneira geral, a política do Parque leva a uma dificuldade de permanência do caiçara em seu território, já que a intenção desta política era justamente a de tirá-los da área. A agricultura de subsistência é proibida, mesmo a pesca é severamente controlada e é comum que fiscais do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio)¹³ entrem em conflito com os pescadores.

A extração de madeira também é vedada, não havendo regulamentação para os construtores tradicionais de instrumentos, que ficam sem poder retirar as madeiras legalmente da mata (BAZZO, 2010, p. 127).

O Parque contribuiu para o esvaziamento das comunidades, rareando o acontecimento da prática da maneira mais tradicional, que é no cotidiano das vidas comunitárias (DIEGUES, 2004, p. 31; BAZZO, 2010, p. 117).

Uma comunidade importante que estaria atualmente dentro da área do Parque e acabou por desaparecer totalmente é a do Rio dos Patos, o trecho do Parque que se alonga para dentro do continente. Essa comunidade é o berço da família Pereira, composta por exímios músicos conhecidos em toda região caiçara.

¹³ É hoje a instituição que administra diretamente o Parque do Superagüi. Apesar do nome que em homenagem a Chico Mendes, ele atua com força policial repressão da comunidade de pescadores.

Até a década de 1990, a família Pereira vive em Rio dos Patos, comunidade rural da cidade de Guaraqueçaba, Paraná, e lá a prática do fandango era intimamente ligada ao cotidiano rural, através dos mutirões e dos acontecimentos sociais. Atualmente, por conta das restrições à caça e ao roçado das leis ambientais que os fizeram abandonar Rio dos Patos, e algumas vezes por motivos pessoais, os membros da família Pereira se encontram dispersos pelo litoral do Paraná e São Paulo. (GRAMANI, 2009, p.15).

Dentro desta disputa pelo território, os próprios caiçaras se organizaram em associações para lutar em defesa do direito de permanência em suas terras. Este movimento contribuiu para um fortalecimento da identidade cultural dessa população (DIEGUES, 2004, p. 45).

Um exemplo é o Movimento dos Pescadores Artesanais do Paraná (MOPEAR), um grupo criado pelos caiçaras para servir como órgão de representação, ancorado em sua principal identificação que é a atividade econômica da pesca.

Outros exemplos de associações de grande importância para o fortalecimento da identidade caiçara e de seu direito à permanência em seu espaço são a Associação dos Jovens da Juréia (AJJ) no litoral sul paulista, e a Associação Mandicuera de mestre Aorelio em Paranaguá.

2.2 Os Caiçaras e a música.

Ao falarmos de identidade caiçara, a música aparece como um elemento central. A relação dos caiçaras com a música é quase sempre observada, mesmo em estudos em que este assunto não é o foco, porque a música caiçara está ligada ao seu cotidiano, ao seu modo de vida.

O patrimônio cultural conservado por esse músico não se configura como relíquia, mas sim como componente de um todo cultural mais amplo, que é parte mesmo da sua vida. Assim, ainda que aparentemente escamoteadas, as horas ocupadas pela música são importantes para o caiçara. (SETTI, 1985, p. 36).

A musicalidade caiçara como um todo é um vasto mundo de minúcias, sociais, poéticas, musicais e filosóficas para o qual pretendo contribuir descrevendo uma pequena parte de suas características.

Como folião aprendiz, pesquisando a Folia do Divino, vi o fazer musical caiçara em algumas de suas formas. Buscarei transmitir essa experiência ao máximo para contextualizar a música da Folia que apresentarei no capítulo seguinte, destacando aqui pontos do contexto importantes para a compreensão musical.

Os caiçaras constroem seus instrumentos. Na verdade eles são artesão exímios e constroem todo o tipo de coisa (DIEGUES, 2004, p. 27). Mas seus instrumentos típicos não foram assimilados pela indústria e nem são vendidos em lojas. Eles mantiveram a tradição de os construírem artesanalmente e preservaram uma morfologia singular.

Estes instrumentos são claramente uma herança portuguesa. Alguns dos instrumentos típicos caiçaras são: a rabeca, instrumento de cordas friccionadas por um arco; a viola, instrumento particular dos caiçaras ao qual Cíntia Biscosin Ferrero (2007) dedicou uma dissertação e ressaltou sua herança portuguesa ao compará-la com a viola beiroa, que é uma viola que também possui uma meia-corda¹⁴ (p. 8 e 71); o machete, instrumento semelhante ao cavaquinho com uma afinação mais grave; o adufo, instrumento de percussão, semelhante ao pandeiro mas com a pele mais frouxa, de origem árabe; a caixa do Divino, instrumento de percussão da Romaria, membranofone com pele de couro, ainda existe em Portugal com o mesmo nome e função, sendo o instrumento de percussão da Folia do Divino (MARCHI, 2006. p. 71 e 86).

Todos estes instrumentos chegaram ao Brasil pelas mãos de portugueses de classes populares, sobretudo portugueses que guardavam traços mouriscos (RAMOS, 2012, p. 21), como o uso da rabeca e o adufo, instrumentos reconhecidamente de origem árabe.

Da mesma forma, os repertórios caiçaras demonstram fortemente a herança portuguesa. Podemos ver como exemplo seus nomes e funções. A Folia do Divino, bem como a Folia de Reis, que também é praticada em território caiçara, são duas manifestações que vêm da cultura popular de Portugal e se fundamentam em romarias que visitam a casa de devotos

¹⁴ A viola e os outros instrumentos caiçaras usados na Folia do Divino serão descritos mais detalhadamente no capítulo três.

levando música. O fandango também é existente em Portugal, assim como os nomes de algumas de suas danças como a chamarrita e a tonta.

A busca das prováveis raízes da música caiçara remete, antes de tudo, às fontes da música portuguesa de tradição oral. Sem uma sondagem nesse campo será difícil entender a criação musical caiçara. o colonizador trouxe consigo práticas que, acomodadas ao nove meio, resultaram num produto musical derivado. Este, embora gerado sob inspiração de metrízes lítero-musicais portuguesas, tinha necessariamente de receber contribuições da nova terra. (SETTI *in* DIEGUES, 2006, p. 37)

Os diferentes tipos de repertório, possuem cada qual sua função. Setti (1985) divide os repertórios caiçaras em dois grupos, os repertórios profanos e os repertórios sagrados ou religiosos (SETTI, 1985, p. 172). A Folia do Divino, objeto desta pesquisa, encontra-se neste segundo grupo, a de repertórios religiosos reunindo características enunciadas por Setti que, a respeito deste grupo, além da temática religiosa, a autora destaca o fato de serem realizados por um trio vocal (SETTI, 1985, p. 178).

A Folia de Reis, celebração presente em diversas partes do Brasil, é realizada em algumas localidades caiçaras. No litoral paranaense ela aparece em Guaratuba, onde se caracteriza como um percurso feito à noite visitando casas, ou mesmo cantando na rua entre o Natal e o dia de Reis, 6 de Janeiro. Também é parte dos repertórios religiosos.

O Terço Cantado, outro repertório religioso caiçara, trata-se de uma série de ladainhas cantadas a três vozes, sem acompanhamento instrumental. Algumas em português, algumas em um latim adaptado pela população local e é cantando em solenidades como batizados e funerais.

Dentro do grupo de repertórios profanos está o mais conhecido dos repertórios caiçaras, o fandango, do qual falaremos um pouco mais adiante. Também é presente em algumas áreas caiçaras o repertório do Boi-de-Mamão,¹⁵ um grupo de músicas e brincadeiras feitas em épocas como o carnaval e nas festas juninas. Ele envolve bonecos e personagens

¹⁵ Festas do boi existem pelo Brasil inteiro, com diferentes nomes com Boi-Bumbá, Boi-de-Jaca, Boi-Janeiro entre outros. Com diferentes datas de realização, mantém a simbologia de morte e renascimento do boi.

característicos como a Bernúncia, um monstro que corre atrás das crianças e as engole em sua fantasia.

Outro repertório, que não pude ouvir de fato, e têm uma simbologia difícil de definir como pertencente a apenas um destes dois grupos está as que se chamam Danças de São Gonçalo, quase desaparecidas que apesar de estar associado a um santo,¹⁶ certas vezes se configura como uma festa ou um divertimento, mas também pode ganhar o sentido de pagar uma promessa ou fazer um pedido ao santo. Sua execução consiste em uma dança que é feita diante à uma imagem de São Gonçalo sobre uma mesa (SANTOS FILHO, 1979, p. 108).

Essa divisão sugere a importância que a música tem dentro da religiosidade caiçara. De fato, os repertórios demonstram um calendário de eventos ligados ao sagrado. Há uma religiosidade popular comum a todas áreas caiçaras. Um catolicismo popular que se sincretiza com um modo de ver a vida local. O calendário de repertórios sagrados é uma forte manifestação desta religiosidade, sendo que a Folia do Divino é, destes repertórios, presente em mais localidades do território caiçara, existindo em toda extensão de Paraty no sul do Rio de Janeiro até Guaratuba no sul do Paraná. Ela é uma importante característica da cultura caiçara e de sua unidade cultural (DIEGUES, 2004, p. 28 a 30).

O catolicismo desenvolveu uma forma particular entre essas comunidades. A própria estadia de padres na maioria das comunidades é temporária, pois eles residem em municípios mais estruturados e apenas visitam os sítios eventualmente.

A relação dos caiçaras com religiões oficiais é já é abordada na literatura, tanto a católica como protestantes. Kilza Setti (1985, p. 233) aborda essa temática em seu trabalho observando que a influência das igrejas neopetencostais age sistematicamente incentivando a retirada dos caiçaras de suas práticas culturais tradicionais e, de fato em campo pude constatar que os

¹⁶ São Gonçalo é conhecido no Brasil como padroeiro dos violeiros, sua imagem é comumente apresentada empunhando uma viola. De origem portuguesa e de grande aclamação popular, tendo várias cidades batizadas com seu nome, este santo na verdade não foi canonizado, sendo oficialmente apenas beatificado.

chamados “evangélicos” em geral não recebem a Bandeira,¹⁷ e não podem participar do fandango. Araújo (1964, p. 38 e 41) chega a afirmar que o crescimento das igrejas protestantes na região caíçara poderia levar a Folia do Divino ao desaparecimento.

Segundo me foi dito os pastores orientam para que seus fiéis não recebam os foliões do Divino, e sequer conversem com eles. A ação de receber a Bandeira é marcada como própria daqueles que se mantêm católicos. No entanto pude acompanhar duas situações em que pessoas convertidas ao protestantismo ainda quiseram receber a Bandeira em suas casas, devido ao seu histórico pessoal e familiar de devoção ao Divino. Em uma das casas, a dona preferiu não segurar a Bandeira pedindo que uma vizinha o fizesse, mas ainda sim a recebeu. Na outra, a casa de protestantes serviu de *pouso* para a Bandeira.

Se isto é uma amostra que as relações rígidas dos protestantes frente a religiosidade popular que Araújo (1964) e Setti (1985) observaram estão se transformando, ainda é cedo para afirmar. Porém, podemos ver que a relação entre a religiosidade popular e a religião protestante não é estática e passa por suas próprias transformações.

Mesmo a relação da Folia do Divino com a Igreja católica não é constante; sendo uma prática que nunca foi oficializada na liturgia, de origem popular, os foliões assumem uma postura sacerdotal, de agentes da fé (SETTI, 1985, p. 251). A figura do folião e da própria Folia carrega consigo uma mescla de representação do sagrado e do profano (ABREU, 1999, p. 34), à semelhança de jograis da Idade Média, algo que a Igreja tentou por algumas vezes modificar sem sucesso (SETTI, 1985, p. 252).

Essa relação conturbada levou a Folia a ser proibida no Brasil algumas vezes (ARAÚJO, 1964, p. 31), o que pode ter contribuído para seu escasseamento. Também o espírito racionalista do séc. XIX que considerava manifestações do catolicismo popular como um sinal de atraso fez com que o costume de realização dessas festas quase desaparecesse em meios urbanos (ABREU, 1999, p. 37).

¹⁷ Na pesquisa de campo, quando conheci mestre Naico em seu local de trabalho, ele negou que participava da Folia. Depois ele me disse que não poderia falar sobre isso no trabalho pois seus colegas evangélicos o tratariam com preconceito.

A primeira vez que acompanhei a festa de encerramento da Romaria em 2012, em que os foliões costumam cantar dentro da igreja logo após uma missa, o padre da Igreja Nossa Senhora dos Navegantes em Valadares, que era novo em sua função nessa igreja, teve uma certa dúvida se poderia permitir a entrada daquele grupo de foliões carregando as Bandeiras e seus instrumentos caiçaras. Somente depois de alguns membros da comunidade confirmarem ao padre que o costume dos foliões entrarem na igreja era repetido anualmente que a entrada foi permitida.

Por um outro lado, o costume serve como uma afirmação da identidade católica nos sítios, algo que interessa a Igreja e, mais recentemente, a Folia do Divino paranaense tem atraído cada vez mais atenção midiática graças ao movimento de salvaguarda e divulgação da cultura caiçara empreendido pela Associação Mandicuera e artistas que trabalham em favor desta causa, o que novamente retorna o interesse da Igreja em ser vinculada à essa manifestação.

Antes de prosseguirmos, farei apenas dois breves esclarecimentos sobre a questão da herança portuguesa. Primeiro: embora a herança portuguesa seja dominante, não se pode excluir a marca de outros grupos étnicos na música caiçara, além dos nativos indígenas, os africanos e até mesmo a imigração asiática mais recentemente. Houveram algumas ocupações da área por navegadores franceses também de origem popular.

A referência vale aqui apenas para chamar atenção para a questão dos contatos interétnicos de que teriam resultado as populações caiçaras, admitindo-se ainda, na avaliação de sua cultura, os componentes ibéricos (português e espanhol), franceses e, a partir da implantação da escravidão, africanos. Devem ser lembradas as situações de contigüidade que favorecem contatos entre caiçaras e índios Guarani-Mbyá, aldeados no município, ou ainda entre caiçaras e imigrantes japoneses radicados na região. (SETTI *in* DIEGUES, 2006, p. 32).

Segundo: não existe consenso a respeito de qual região de Portugal trouxe esses costumes para esta região do Brasil (NOVAK e DEA, 2005, p. 20 e 21). Embora o arquipélago de Açores apresente diversos traços destas manifestações como o Fandango e a Folia do Divino, e de maneira muito semelhante aos caiçaras, os açorianos teriam chegado nesta região do litoral

brasileiro quando estes costumes já eram estabelecidos (BRITO, 2003, p. 8 e 11).

Seguindo a caracterização do universo musical caiçara, existe um importante personagem a se mencionar que é o mestre. O mestre é aquele que tem a habilidade de puxar os versos de um determinado repertório e, ao mesmo tempo se acompanhar tocando algum instrumento no caso do repertório ter o acompanhamento instrumental, normalmente a viola.

A música caiçara, em quase todos seus repertórios tem versos improvisados. Os versos podem ser criados na hora, mas geralmente são utilizados versos já existentes que são escolhidos e adequados no momento. O mestre portanto é alguém que tem a habilidade de criar os versos baseado nas circunstâncias e também de recorrer aos versos tradicionais, tem habilidades instrumentais e, cabe ao mestre a função de controlar a cantoria (SETTI, 1985, p. 64), conduzir os temas utilizados e os papéis de cada músico. O mestre é alguém que tem a capacidade de conduzir sozinho o repertório e, sem ele não é possível executar as músicas. Ele é capaz de operar com os signos culturais e organizar o grupo de músicos e as expectativas dos ouvintes.

Setti refere-se aos mestres como músicos-líderes (1985, p. 77), sendo sua função agregar os músicos e ainda zelar pela mensagem que passada pelos versos. “Indubitavelmente, ao cantar, o músico endossa as palavras de sua canção e, muitas vezes, é ele próprio que constrói seus versos de circunstância para comemorar, louvar, criticar, lamentar, ou evocar.” (SETTI, 1985, p. 62). Pude testemunhar em minha vivência de campo, momentos em que uma moda de fandango era puxada e logo interrompida porque logo ao começar a cantar o mestre a considerava inapropriada pro momento.

A rivalidade entre os mestres é comum, dificilmente eles tecem elogios um ao outro e normalmente fazem críticas. Isto não significa que não sejam amigos, muitas vezes eles estão juntos e conduzem bailes juntos, mas ainda preservam a rivalidade. Essa situação é observada também por Setti (1985) e Martins (2006).

Como já vimos, os caiçaras têm suas relações de reciprocidade enraizadas em seu modo de vida e a música caiçara é um campo onde diversas trocas acontecem. Para tomar como exemplo a Folia do Divino, é

clara a relação de troca de receber a comitiva de foliões em casa, que trazem a Bandeira do Divino, e oferecer-lhes comida e ofertas em dinheiro para ajudar a custear a viagem. Existe também um inerente papel de troca de mensagens entre as diferentes comunidades feita pelos foliões. A Folia carrega notícias de um sítio a outro, tanto pelas histórias que ouvem e contam como nas fotos e nos pedidos em fitas amarradas nas Bandeiras.

As relações de troca no mais conhecido dos repertórios caiçaras, o fandango, são referenciadas na literatura. Contando com publicações de autores como Fernando de Azevedo (1978) e Inami Custódio Pinto (1992 e 2005) como também em pesquisadores mais recentes como Brito (2003), Novak e Dea (2005) e Martins (2006), é sempre ressaltado seu intrínseco papel no sistema de trocas da comunidade. Tradicionalmente ele era executado após um dia de mutirão, quando vários membros da comunidade se uniam para realizar um serviço, que poderia ser construir uma casa, abrir uma roça ou fazer uma canoa, e ao final do dia o beneficiado do serviço sediava o fandango em sua casa. (MARTINS *in* DIEGUES, 2006, p. 389).

Hoje em dia é mais comum que o fandango seja feito em bailes. O fandango feito após um dia de mutirão é muito raro devido ao esvaziamento das comunidades caiçaras e a proibição de vários tipos de trabalho como fazer uma roça. Mas ele ainda resiste no meio rural como uma música do cotidiano, algo praticado quando amigos fandanguheiros se visitam ou se encontram. Quando o fandango é feito em reuniões ou bailes informais, os músicos muitas vezes se dispõem em roda, como uma maneira de manterem a atenção uns nos outros para sincronizar cada movimento.

A letra do fandango é improvisada e é cantado em duas vozes. O mestre puxa os versos enquanto outro músico faz uma segunda voz uma terça abaixo do mestre. Como o puxador dos versos escolhe na hora qual verso vai cantar, aquele que faz a segunda voz está em um constante jogo de afinidade com o puxador. Existem também marcações feitas pela percussão, chamados “breques”, que são feitas de maneira improvisada e necessitam que os músicos estejam em sintonia, obedecendo os sinais uns dos outros.

O fandango também é dançado. Existem dois grupos de “marcas”¹⁸, as marcas “valsadas” ou “bailadas” que são dançadas em casais, semelhante a maneira como se dança um forró, e as marcas “batidas” que possuem coreografias para grupo e os dançarinos utilizam tamancos que funcionam como um instrumento percussivo.

Nas primeiras vezes que vi o baile de fandango, sobretudo o primeiro baile pequeno que vi na Barra do Ararapira, me chamou muito a atenção a relação de troca entre dançadores e tocadores mesmo nas marcas bailadas.

Existe um fluxo de troca constante no andamento do baile, aqueles que estão dançando acabam por ditar o andamento das músicas e também sua duração. Já que os versos são improvisados, a música não acaba enquanto o mestre não puxa os versos de despedida¹⁹ e pede o fim da música entoando a frase “Ô de casa!”. Dependendo da animação das pessoas dançando a música pode se alongar indefinidamente.

Também existe o fator que ao dançar, o caçara mostra sua habilidade de dança, que é tão admirada quanto a habilidade de tocar. Um baile bom mantém o movimento. Nas marcas bailadas, os casais circulam dançando pelo salão e eles reclamam quando algum casal fica muito parado no mesmo lugar.

Quando os dançarinos assumem os tamancos nas marcas batidas, seu papel dentro da música fica ainda mais evidente. O volume dos tamancos os coloca em primeiro plano, quase encobrendo os outros instrumentos, portanto eles assumem por completo o andamento da música. Aorelio certa vez me disse, “quando os tamancos começam, os violeiros ficam ‘na fiúza’” e, essa expressão entre os caçaras significa que eles ficam no acompanhamento e deixam que os tamancos conduzam a música. Nas marcas batidas também são feitos passos coreográficos em roda ou em movimentos de “8” (AZEVEDO, 1978). Os batedores de tamanco são “solistas” do fandango, cabendo a um dos batedores a função de fazer mais ornamentações e também puxar o arremate que indica quando os tamancos irão parar. Quando os tamancos param os versos voltam. Não são cantados versos enquanto os tamancos batem. São seções distintas da música que se alternam, versos e tamancos. Geralmente

¹⁸ Marcas é a maneira como são chamadas cada um dos tipos de modas do fandango.

¹⁹ Quando a música vai chegando ao final o mestre canta versos que falam sobre despedida, ele ainda pode retomar mais versos e fazer outra despedida depois.

em uma marca batida são feitas duas ou três seções de tamancos intercaladas por versos, mas esse número também pode ser maior ou menor à escolha do mestre que vai puxar o fim da música.

2.3 A Construção de Instrumentos.

Como já foi dito os caiçaras constroem seus instrumentos e são exímios artesãos para construir todo o tipo de coisa, são esmerosos na construção de suas canoas e remos, na confecção de suas redes e outros utensílios do cotidiano. Mas não são todos os tocadores que desenvolvem a habilidade de fabricar instrumentos, os que desenvolvem podem fazer adaptações em seus instrumentos motivados por alguma necessidade. Isto faz com que os instrumentos sejam feitos de diversas maneiras, que com o tempo podem ser copiadas de um construtor para outro ou não.

Aorelio é um reconhecidamente construtor de instrumentos inovador, seu projeto da Orquestra Rabecônica é um exemplo disso, ele criou uma série de novos instrumentos para copiar os instrumentos de orquestra a partir de sua técnica de construção de rabecas. Além disso, Aorelio busca a evolução de seus instrumentos no sentido de que eles se tornem mais adaptáveis para pessoas que toquem outros instrumentos, como uma afinação mais regular pelo braço inteiro do instrumento e também uma sonoridade mais estável. E como ele enfrenta também a dificuldade para obter licenças para retirar a caixeta, teve que se adaptar e construir instrumentos também com outras madeiras, como o Marupá Branco (BERGMANN, 2016, p. 68). Isso gerou a necessidade de envernizar os instrumentos, algo que a caixeta não necessita porque é uma madeira que não pega cupim (AZEVEDO, 1978, p. 4).

Outra adaptação de Aorelio que o diferencia da maioria dos construtores é o fato de ele fazer instrumentos com as laterais “em aro”, ou seja, lâminas de madeira que são dobradas e moldadas em uma forma, colando depois o fundo, o tampo e o braço do instrumento. A maioria dos construtores caiçaras faz o instrumento “cavocado”²⁰ ou “escavado”, com uma peça interiça de madeira eles escavam o corpo e o braço, colando apenas o

²⁰ A palavra cavocado é usada na teoria nativa.

tampo. A diferença entre os dois processos é investigada por Juarez Bergmann Filho (2016), que centraliza sua pesquisa na construção das rabecas. Mas os dois processos existem também para a fabricação de violas e caixas.

A técnica de construção em aro e a utilização de verniz aparenta ser, por vezes, algo muito recente, que esteja acontecendo somente agora na geração de Aorelio, mas Bergmann Filho mostra que a técnica de construção de instrumentos de aro já é antiga, através de fotos tiradas por Carlos “Macaxeira” publicadas em sua tese (BERGMANN, 2016, p. 48). E isto também foi confirmado em fotos antigas que encontrei no acervo do Museu Paranaense (vide foto 7 e 8, anexo II) do fotógrafo Vladimir Kozák, possivelmente da década de 1950 segundo informações da equipe do Museu. Também tive contato com um acervo de instrumentos caixaras do Museu Paranaense, do qual boa parte foi doação de Inami Custódio Pinto. Todos os instrumentos do acervo do museu são feitos com técnica “em aro”, muitos não são feitos de caixeta e possuem verniz.

Quando comentei com Aorelio sobre quem poderia estar naquelas fotos fazendo uma viola em aro a mais de cinquenta anos atrás ele não soube me dizer, mas sobre os instrumentos construídos dessa forma, ele mencionou o nome do Sr. Martinho dos Santos, um grande construtor de instrumentos caixara que é retratado no livro de Gramani (2002) e também teve contato com o professor Inami, sendo provavelmente de fato o construtor dos instrumentos que estão no Museu Paranaense. Aorelio também teve a idéia de que os portugueses que chegam ao Brasil no séc XVI já conheciam as técnicas de se fazer instrumentos em aro e poderiam ter desenvolvido a técnica de fazer instrumentos cavoucados a partir do contato com os indígenas. É uma idéia que faz sentido, ainda que os europeus e árabes também conhecessem técnicas de se fazer instrumentos escavados em uma peça inteiriça de madeira, eles de fato já fazia instrumentos em aro quando chegaram no Brasil, portanto há sim a possibilidade de que as duas técnicas de construção sempre tenham convivido, como opções da pautadas disponibilidade e necessidade do material ou mesmo pela sonoridade obtida.

Portanto vemos que a música é um elemento de grande importância no modo de vida caixara. Ligada à sua religiosidade e meios de reciprocidade,

para qual eles trabalham desde a construção dos instrumentos, sempre procurando melhorar sua técnicas, até os aspectos mais sutis de suas funções e organização.

Feita esta contextualização, sigamos para uma descrição mais aprofundada da Folia do Divino e sua música.

3. A MÚSICA DA FOLIA DO DIVINO DOS CAIÇARAS PARANAENSES.

Chegamos na parte central deste trabalho, que abrange os dados observados sobre a música da Folia do Divino Paranaense. Este capítulo contém as informações coletadas por mim na pesquisa de campo, e grande parte das informações desse capítulo não estão disponíveis em outras fontes bibliográficas, em alguns trechos faço comparações com informações semelhantes contidas na bibliografia, mas minha prioridade é trazer perspectiva das coisas que vi e conheci.

Inicialmente, neste capítulo, devo esclarecer um ponto: o meu contato com o grupo de Paranaguá foi muito maior do que com o grupo de Guaratuba. Foi com o grupo de Paranaguá que eu participei da Romaria e tive maior convívio. Com o grupo de Guaratuba eu conversei poucas vezes e os vi tocando as músicas da Romaria apenas uma vez quando visitaram a casa de Aorelio em Valadares (vídeo anexo). Ainda sim pude reunir um pouco de informação sobre a música deste grupo, unindo estas experiências de campo com os relatos dos trabalhos de Ramos (2012) e apresento aqui estas informações, ainda que em bem menor número do que as informações sobre o grupo de Paranaguá, com a finalidade de registrá-las.

3.1 A Romaria.

A Folia do Divino é uma manifestação da cultura popular vinda dos portugueses e que existe em diversos pontos do Brasil, já possuindo uma considerável bibliografia que trate de sua história e de suas diferentes versões em diferentes localidades brasileiras²¹. Neste trabalho trago a descrição da Folia do Divino que conheci, que é a Folia do Divino caiçara, e mais especificamente, no trecho paranaense do território caiçara.

²¹ Para maiores informações sobre as origens europeias da Folia do Divino e histórias associadas a ela, consultar Araújo (1964), Alvarenga (1982), Abreu (1999), Jurkevics (2005), Marchi (2006), Muniz (2010) e Ramos (2012).

O litoral paranaense possui dois grupos de foliões do Divino, um residente no município de Paranaguá, comandado pelo mestre Aorelio e, outro em Guaratuba, comandado pelo mestre Naico. Cada um dos grupos possui uma maneira específica de tocar as músicas do Divino e percorrem itinerários diferentes, cada qual em volta de cada uma das baías do Estado do Paraná, a baía de Paranaguá e a baía de Guaratuba.

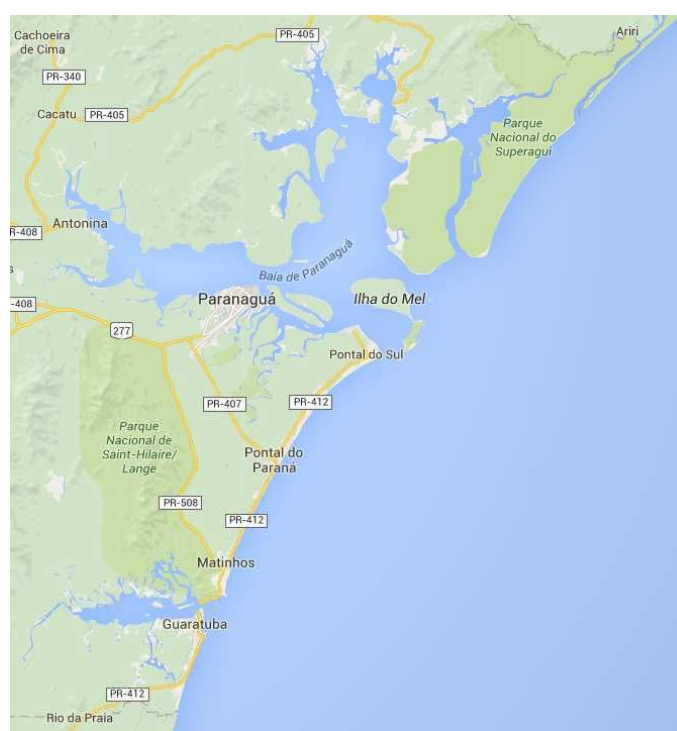


Figura 4 – O Litoral paranaense com suas duas baías. Fonte: Google Maps.

Os grupos de cada uma destas baías mantiveram um jeito consideravelmente diferente de fazer a música da Folia, mas com importantes características comuns, como o fato de serem feitas com a mesma instrumentação e formação vocal. E mesmo que atualmente esse trânsito seja facilitado e os dois grupos se conheçam e mantenham contato (RAMOS, 2012, p. 31), até o presente momento, um grupo não toca as versões das músicas da Romaria do outro.

Talvez o leitor tenha reparado que há uma variedade de nomes usados para definir a manifestação, e isso é resultado da experiência de campo, como também comentado por Ramos (2012 p. 12). Por vezes ela é chamada de Folia

do Divino, ou Romaria do Divino, ou ainda Bandeira do Divino ou somente Divino.

O evento encontrado no litoral paranaense carrega estes símbolos principais de tratar-se de uma peregrinação, uma Romaria, em que o grupo de foliões, que fazem a música, carrega duas Bandeiras,²² uma vermelha e uma branca, representando o Espírito Santo e a Santa Trindade respectivamente. Esta peregrinação ou Romaria, percorre um itinerário ao entorno de cada uma das baías, visitando casas, levando a Bandeira para dentro de cada casa de devotos do Divino.

A Bandeira é um símbolo central da Romaria (ARAÚJO, 1964, p. 42), em seu topo ela é adornada com uma cachopa de flores e dentro desta cachopa tem uma imagem de uma pombinha, símbolo do Espírito Santo. Nas Bandeiras são amarradas fitas com pedidos dos devotos ou ainda colocam cartas ou fotos. Esse costume já é observado por Santos Filho (1979, p. 98). Os caiçaras de ambos os grupos contam que antigamente as duas Bandeiras saíam em dois cortejos separados, isto é testemunhado por Santos Filho (1979, p. 97), havendo inclusive o momento de Encontro das Bandeiras, quando as duas comitivas se cruzavam e faziam versos uma para a outra. Hoje, devido ao número reduzido de foliões, elas saem juntas na mesma comitiva.

A estrutura do rito de visitação é praticamente idêntica nos dois grupos. Os foliões vêm fazendo uma música instrumental caminhando na rua, ao adentrarem a casa, começam a cantar, e essa música é chamada de *A Chegada*. Ao término da música todos se cumprimentam e começam a conversar, por vezes é oferecido comida aos foliões. Após um tempo, que pode ser de minutos ou horas, a depender da situação, da disponibilidade dos donos da casa e do ritmo dos foliões. Eles se despedem da casa cantando uma *Despedida*. O fim da *Despedida* imenda na música instrumental que é a introdução de *A Chegada*. Então eles rumam novamente para a rua e caminham tocando até a próxima casa.

²² A palavra “bandeira” será trata aqui em maiúsculo quando se referir às Bandeiras levadas na Romaria, que são um símbolo central desta manifestação.

As casas são visitadas no período de seis da manhã às seis da tarde. O número de casas visitadas por dia varia bastante, em campo houveram dias de se visitar mais de vinte casas em um dia em comunidades com muitas casas. Normalmente visitávamos cerca de dez casas por dia, havendo dias mais descansados em que poucas casa são visitadas como cinco em um dia.

Quando o dia de Romaria começa, às seis da manhã, os foliões cantam *A Alvorada*, que se trata da mesma forma musical que *A Chegada*, mas com outro o teor da letra. Os versos são improvisados, cabe ao mestre dialogar com cada situação presente. Em *A Chegada* a letra conversa com o dono da casa, histórias familiares e faz referência às imagens dos santos que tenha em casa. E *A Alvorada* louva o dia nascente, pede bençãos para o dia de Romaria.

Ao fim do dia, quando chega as seis horas da tarde, a Bandeira pára na casa onde está, são cantados os versos de *Encerro*, também sobre a mesma estrutura musical de *A Chegada*, com uma letra que agradece e pede permissão para encerrar o dia de Romaria. Quando se chega numa casa muito próximo às seis da tarde, os versos de *Encerro* são cantados emendados nos versos de *A Chegada*, a performance das duas temáticas de versos seguidas dura cerca de quarenta minutos.

Então a Bandeira é enrolada e coberta com um lençol de maneira que nenhum pedaço dela fique à mostra. O grupo de Paranaguá tem uma música instrumental para esse momento que é *O Beijamento*, é tocado logo depois do *Encerro* quando todo os presentes, inclusive os foliões se enfileiram para beijar a pombinha que está em cima de cada Bandeira²³, e continua sendo tocada até que a Bandeira esteja completamente coberta. A performance de *A Chegada* mais o *Encerro* seguido deste *Beijamento* pode passar de uma hora e meia se houverem muitos presentes para beijar as Bandeiras.

As Bandeiras e os instrumentos musicais passam a noite na casa, o que se chama o *pouso* da Bandeira. No dia seguinte, inicia-se *A Alvorada* às seis hora da manhã na casa onde a Bandeira passou a noite. Toca-se então uma *Despedida* e a comitiva de foliões retorna para a rua seguindo seu itinerário de visitas.

²³ O costume de beijar a pombinha da Bandeira já é relatado na literatura em folias do Divino de outras épocas e localidades (ARAÚJO, 1964, p. 45 ABREU, 1999, p. 48)

Sempre o primeiro lugar a ser visitado em uma comunidade é a igreja local, e quando a Bandeira sai da igreja não se toca *Despedida*, o que me foi dito é que o significado disso é que o Espírito Santo está sempre na igreja.²⁴ E ao se despedir de cada comunidade também são cantados versos de agradecimento na praia, antes de entrarem no barco que vai levar a folia para outra comunidade.

Pode-se reparar por esta estrutura que a performance de cada moda repete varias vezes por dia e por dias seguidos. E as estruturas internas das músicas são baseadas em ciclos como pode ser visto nas transcrições (Anexo I), ou seja, cada ciclo de música é tocada centenas de vezes por dia em diferentes casas, principalmente os ciclos da “música principal”, que é usada de base para *A Chegada*, *A Alvorada* e o *Encerro*. Se pensarmos que quando os foliões passam uma hora e meia tocando toda *A Chegada* e *Encerro* em uma casa até o *Beijamento*, eles na verdade tocam duas formas musicais; *A Chegada – Encerro* cujo ciclo interno tem cerca de um minuto; e o *Beijamento*, que é uma moda instrumental com um ciclo bem curto. Ou seja, a repetição é uma constante na performance da música da Folia, essa repetição de ciclos contribui para um estado de consciência diferenciado,²⁵ da mesma forma que músicas com ciclos repetitivos são usados em diversos tipos de cultos religiosos e que buscam experiências transeúnicas.

Os ciclos de cada música se organizam para a entrada e a saída de uma casa, formando um ciclo na visitação de cada casa, e esses ciclos se agrupam formando o ciclo de cada dia, os ciclos dos dias formam o ciclo da entrada e despedida de cada comunidade. E todos os ciclos de cada comunidade estão dentro do grande ciclo anual do período de Romaria, que acontece após a Páscoa, no período conhecido como pentecostes, período associado ao Divino Espírito Santo²⁶.

²⁴ As igrejas dos sítios são comandadas pela própria comunidade, não havendo um padre residente. Esse vem apenas em visitas para realizar missas.

²⁵ Este é um ponto em que meu gosto pessoal como músico me fez sentir bastante à vontade, pois sempre gostei de música para auxiliar estados meditativos, portanto me sentia confortável por tocar uma música que não tem previsão para o seu fim, ela se reintera e reintera, e a cada repetição parece que seu brilho se fortalece e se intensifica.

²⁶ No Novo Testamento, o dia de Pentecostes, que é cinquenta dias após a Páscoa, os apóstolos recebem o Espírito Santo, que os inspira a falar em diferentes idiomas. Essa já era

Na Páscoa os foliões preparam seus instrumentos e fazem ensaios se necessário. O período que antecede a Páscoa, a quaresma, é um período de resguardo para os caiçaras quando não se pode fazer festa ou música²⁷. Cerca de uma semana após a Páscoa começa o período de peregrinação. Próximo ao dia de Pentecostes é realizada uma festa que marca o fim do período de Romaria.

Além dos músicos, também integra a comitiva de foliões o alferes, que pode ser uma pessoa ou mais de uma pessoa. O alferes é quem cuida de toda a logística da Romaria, negocia em cada comunidade a casa onde os foliões vão dormir, onde vão almoçar e jantar, em qual casa podem lavar as roupas e quem irá conduzir a Folia para a próxima comunidade, além de ser responsável por guardar o dinheiro das ofertas, cordas extras dos instrumentos e fornecer as fitas que serão amarradas nas Bandeiras para os devotos. É o alferes que enrola e cobre a Bandeira no fim do dia, e é também quem a desenrola ao amanhecer. Ele ajuda a carregar as Bandeiras no trânsito de uma comunidade pra outra. Dentro das comunidades são os próprios membros da comunidade que carregam a Bandeira de uma casa pra outra. E normalmente os donos de cada casa que levam a Bandeira pra dentro de suas casa, a recebendo na porta.

A bibliografia já relata o costume dos romeiros procuram utilizar de roupas ou adereços para configurar a sua função no momento da Romaria, com o significado de que naquele momento eles deixam de ser uma pessoa comum e se tornam alguém que está a serviço do Divino (CÂMARA, 1985). Isto também foi visto em campo, no grupo de Paranaguá, de que participo, usamos uma medalha do Divino (vide foto 9, anexo II). Mestre Aorelio sempre reforçava a importância de nos comportarmos de maneira a não fazer nada que pudesse ser mal visto aos olhos da comunidade enquanto estávamos na condição de romeiros, sobretudo no período entre seis da manhã e seis da tarde em que estávamos com as roupas da Romaria. As poucas vezes em que a hora do almoço se estendia a ponto do grupo ser liberado para beber, Aorelio pedia que

uma data comemorativa no Antigo Testamento, marcando o dia em que Moisés recebeu as tábuas da lei de Deus.

²⁷ Em campo os caiçaras me disseram que antigamente se tirava as cordas dos instrumentos e eles eram guardado em um saco fechado no período da quaresma.

nós tirássemos as medalhas para não sermos vistos bebendo com o símbolo da Romaria.

A relação com o consumo de bebida alcoólica durante a Romaria é um tabu em ambos os grupos paranaenses. A ordem dos atuais mestres é que não se pode consumir bebida alcoólica no período da Romaria, mas alguns foliões ainda assim bebem, o que gera alguns desentendimentos internos. As populações das comunidades guardam memórias ressentidas de mestres que bebiam demais e chegavam às casas com cheiro de bebida ou mesmo não conseguiam perseguir com o percurso da Romaria.

Ao término do período de Romaria, as bandeiras retornam à Igreja onde permanecem até o início da romaria do próximo ano. No caso do grupo de Guaratuba é a Igreja Matriz de Guaratuba e em Paranaguá é na capela do Espírito Santo que fica dentro do terreno da Associação Mandicuera²⁸.

3.1.1 Se aproximando da música do Divino.

Já foi dito que a música de cada um dos grupos é diferente auditivamente e, normalmente quem os ouve pela primeira vez percebe esta distinção, mas entre elas há várias semelhanças estruturais. Vamos nos aproximar um pouco mais da forma geral da música da Folia do Divino para entender estas estruturas gerais.

Para os dois grupos existe o tema principal de *A Chegada*, que se chama *A Alvorada* quando tocada ao amanhecer do dia, e também *Agradecimento* quando tocada na casa do *pouso* ou que serve uma refeição, ou ainda, dentro da igreja ao final da Romaria, este nome é usado principalmente em Guaratuba, e em Paranaguá ela ainda é chamada de *Encerro* quando é cantada as seis da tarde e a letra fala sobre encerrar o dia de Romaria. Todas essas modas são feitas sobre a mesma estrutura musical, mas cada grupo tem a sua própria versão e em ambos os grupos ela possui

²⁸ Anteriormente as bandeiras de Paranaguá ficavam na Igreja Nossa Senhora dos Navegantes, também na ilha dos Valadares. Mas os foliões preferiram fazer sua capela própria para guardar as bandeira depois de um desentendimento em que um padre teria emprestado as bandeiras para um desfile de carnaval.

uma introdução, ou um interlúdio instrumental para ser tocada enquanto a Folia está caminhando.

Embora as versões sejam sonoramente diferentes, elas têm a mesma sequência estrófica: Em uma primeira estrofe, o mestre canta três versos sozinhos da seguinte maneira; canta o primeiro e depois o segundo verso, os dois com o mesmo texto, porém com melodias diferentes. O terceiro verso tem texto e melodia diferente; Na segunda estrofe, repete-se os textos dos três versos da mesma forma, mas com outras melodias, e dessa vez com acompanhamento do coro; Então após um trecho instrumental o ciclo de duas estrofes se repete, mas dessa vez, o texto que foi usado no terceiro verso do último ciclo aparece novamente como primeiro verso, e no segundo verso aparece um texto novo, e também o terceiro verso com um texto novo. Quando vem a repetição com o coro somente o texto do segundo verso, que apareceu nesse novo ciclo, é utilizado e repetido duas vezes, e então vem o terceiro verso.

Vejamos um exemplo desta forma:

1º ciclo

Estrofe do mestre sozinho:

Divino Espírito Santo
Divino Espírito Santo
E a santíssima Trindade

Estrofe do coro:

Divino Espírito Santoooo
Divino Espírito Santoooo
E a santíssima Trindadeeee

2º ciclo

Estrofe do mestre sozinho:

E a santíssima Trindade
Vem trazer seu benzimento
Saúde e felicidade

Estrofe do coro:

Vem trazer seu benzimentooooo

Vem trazer seu benzimentooooo

Saúde e felicidadeeeee

Anotei as últimas sílabas dos versos do coro alongadas porque que elas são cantadas assim. No coro a última vocal é sempre alongada em ambos os grupos, embora esses versos sejam exemplos de Paranaguá.

Algumas vezes o mestre não utiliza esta repetição do terceiro verso como primeiro do próximo ciclo, principalmente ao fazer os primeiros versos, mas no decorrer da cantoria essa fórmula se estabelece, organizando os ciclos em pares.

Na hora de sair da casa, a Folia toca uma *Despedida*²⁹. Esta sim é uma forma musical diferente de *A Chegada*. O grupo de Guaratuba possui duas modas de despedida, chamadas de *Despedida Velha* e *Despedida Nova*. No grupo de Paranaguá foram observadas cerca de dez modas de despedida, sendo que eles afirmam ainda existirem mais despedidas que não se lembram.

As despedidas possuem uma forma de organização dos versos diferente de *A Chegada*, utilizando no máximo dois versos que podem ser repetidos mais vezes. Pode-se notar nas gravações do grupo de Guaratuba feita por Ramos (2012) que o coro repete o bloco de versos mais de uma vez em ambas suas despedidas.

O final da *Despedida* tocada em uma casa conecta-se diretamente com a parte instrumental de *A Chegada*. Portanto a *Despedida* não tem final, ela só passa por um *rallentando* e uma diminuição da dinâmica e logo uma nota longa da rabeca junta o fim da *Despedida* com o início de *A Chegada*. Ocorreu em campo algumas vezes em que o caminho entre uma casa e outra era longo de acelerarmos o andamento à pedido de Aorelio para que a comitiva andasse mais rápido, e ao se aproximar da casa desacelerar o andamento novamente.

²⁹ Algumas vezes “*Despedida*” irá aparecer com primeira letra maiúscula e em itálico, isto quando estiver se referindo à peça musical que é tocada da Romaria. Quando estiver me referindo ao grupo de músicas de “despedida” ela aparecerá sem itálico, com primeira letra minúscula e por vezes no plural.

Aorelio é um mestre que toca rabeca, e isso é incomum. Normalmente o mestre conduz a Folia tocando a viola, ainda que os mestres normalmente saibam tocar os três instrumentos da Romaria, eles optam pela viola para cantar na Romaria e puxar os versos. Mas uma situação específica que ocorreu com este grupo foi que durante alguns anos Aorelio teve que conduzir a Folia somente acompanhado na música por Jairo, experiente caixeiro de 64 anos que há mais de 50 anos acompanha a Romaria como caixeiro e tipe, então Aorelio optava por utilizar a rabeca no lugar da viola para manter os temas melódicos e acabou se adaptando com o tocar da rabeca enquanto puxa os versos, assim como ter que cantar a música do Divino só com duas vozes, o que fez com que Aorelio se adaptasse a passar da voz do mestre para a voz do tenor no momento do coro.

Aorelio e Jairo já levaram a Romaria por vezes sozinhos como músicos, convidando pessoas de cada comunidade para fazer a voz de tipe e se organizando para manter as outras duas vozes. A dificuldade deles em conseguir violeiros fixos que participem de toda Romaria é retratada no documentário de Lia Marchi sobre a Folia (MARCHI, 2008). É justamente essa posição que eu assumi na minha pesquisa de campo. Curiosamente, desde que Lia Marchi produziu seu documentário, alguns músicos da cidade de Curitiba se aproximaram dos caiçaras com a intenção de aprender sua música e a Folia serviu de porta de entrada para muitos. Assim houve uma grande circulação de violeiros, com ocasiões em que mais de cinco violeiros acompanhavam a Folia em sua festa de abertura ou de encerramento. No entanto, pela dificuldade que os músicos se encontrem em disponibilidade para passar todo o período da Romaria, logo a condição de ter apenas um violeiro se estabeleceu novamente. A situação em Guaratuba é diferente. Mestre Naico dispõe de mais músicos nativos em Guaratuba ele pode escolher aqueles com quem tem mais afinidade. Mas o caixeiro que acompanha mestre Naico se mantém sempre o mesmo.

Os músicos foliões se organizam em roda dentro das casas, tendo o tipe ao centro desta roda, eles permanecem próximos. Aorelio me orientou que o violeiro deveria permanecer atrás do tipe para ajudá-lo com a afinação. A ressonância dos instrumentos é muito forte e, quando por algum momento eu

ficava posicionado atrás de Aorelio, que tocava a rabeca, os instrumentos chegavam a desafinar, provavelmente devido à algum tipo de ressonância. Outra regra de posicionamento dos músicos é que enquanto estão caminhando, os foliões não podem passar à frente da Bandeira. Caso isso aconteça, por exemplo, por causa de uma mudança no caminho, os foliões devem manter a cabeça abaixada até estarem atrás da Bandeira novamente.

Não há alguma informação segura que explique como os tipos diferentes das músicas dos dois grupos se desenvolveram. Em Guaratuba a tradição da Folia tem um tempo maior sem interrupção. Santos Filho (1979, p. 97) menciona a Folia do Divino somente em Guaratuba e também existe o relato do maestro Luís Eulógio Zilli que teria realizado uma transcrição da música dos foliões de Guaratuba em 1930 (RAMOS, 2012, p. 15 e 26).

Em Valadares existia uma Romaria própria, mas ela acabou desaparecendo. As músicas da Romaria do grupo de mestre Aorelio foram aprendidas de um mestre de Cananéia que se mudou pra Valadares, o mestre Gabriel. Portanto o jeito de tocar as músicas em Valadares é bem semelhante ao jeito de Cananéia, mas não idêntica e desenvolveu já uma dinâmica própria.

Antigamente a Romaria que partia de Cananéia, sob o comando de mestre Jacaré ou do mestre André³⁰, trafegava até a parte sul da ilha de Superagui, ou seja, visitava quase todas as comunidades que hoje são visitadas pelo grupo de Paranaguá. Depois que o grupo Paranaguá começou a levar a Bandeira, primeiramente sob o comando de mestre Gabriel, tendo Aorelio como um folião, é que a Folia de Cananéia se limitou às comunidades do lado paulista.

Com o passar dos anos, Gabriel se afastou, Aorelio se tornou o mestre do grupo, e começou a trazer a Romaria para as comunidades mais ao sul, como a ilha de São Miguel, já bem próxima a Paranaguá. Porém ela não circula na própria ilha de Valadares. Ainda que a Bandeira da Folia visite a igreja

³⁰ Não conheci nenhum destes antigos mestres pessoalmente, apenas ouvi histórias sobre eles. Mestre André ainda é vivo.

Nossa Senhora dos Navegante em Valadares, ela não visita casas de devotos na ilha. Talvez por serem poucos que receberiam e entenderiam o rito da Folia.

Realizar a Romaria na ilha de Valadares ainda é um sonho de mestre Aorelio. Em dezembro de 2016, fora do período de Romaria, levamos especialmente a Bandeira à casa de uma senhora que fazia cem anos e fez esse pedido à Aorelio. Esta senhora relatou que quando era jovem morava em um sítio no município de Antonina, e lá circulava outra Bandeira que percorria comunidades da região. Hoje em dia, pelo que pude saber durante a pesquisa, não circula Romaria do Divino na região de Antonina, que está no extremo oeste da baía de Paranguá.

Valadares é um ponto em que caíçaras de toda região da baía de Paranguá vieram morar com o processo de dificultar a sua permanência nos locais que se tornaram Parque e áreas de conservação. Existem alguns mestres de fandango em Paranaguá, porém apenas Aorelio é mestre da Bandeira e sabe tocar as músicas na rabeca, na viola e na caixa. É interessante pensar no porquê outros mestres de fandango que moram em Valadares não tocam as músicas da Romaria, mas o jeito de tocar as músicas de cada um desses repertórios é bem diferente. Eles utilizam regiões diferentes do instrumento. Os dois repertórios possuem funções bem distintas e um músico que não se interessa em exercer a função de um folião do Divino não tem razões para se interessar em aprender as suas músicas.

3.2 As Características musicais da Folia.

3.2.1 A *Chegada*.

Nesta seção adentramos nas características mais técnicas da música. Para descrever aquilo que aprendi sobre as notas e ritmos da música utilizarei basicamente a linguagem musical que aprendi na academia, apresentando expressões da teoria nativa quando possível.

A música da Folia do Divino nos dois grupos paranaenses está em modo maior. A versão de Paranaguá tem sua tônica na nota Sol e a versão de Guaratuba na nota Do. A referência para a afinação não é estática. É comum

que a afinação esteja mais baixa, por vezes meio tom ou até mesmo um tom, sobretudo na parte da manhã para aquecer as vozes. Mesmo assim o grupo de Guaratuba trabalha em uma região vocal bem mais baixa. A escala usada a maior parte do tempo é a conhecida como “modo jônio” ou “maior natural”, ainda que não utilizem essa nomenclatura. Eu digo que ela é usada “na maior parte de tempo” porque há um momento específico em que a escala se altera, e isso acontece da mesma forma nos dois grupos. Na primeira entrada do coro, em sua última sílaba longa o mestre faz um movimento descendente no final da frase, de terça maior, passando da nota de segundo grau para uma sétima bemol. A rabeca acompanha a alteração desta sétima e, no caso de Paranaguá, a viola também. Ramos (2012) reparou esse movimento e o chamou de “bemolização”. Esse movimento também está presente na transcrição de Zilli (1976). O efeito é marcante, torna a harmonia densa e talvez seja uma das características mais destacadas da música da Folia do Divino.

É uma forma incomum do uso da sétima bemol, se tomarmos por referência a música erudita ou a música popular presente na mídia. Resta saber se outras manifestações populares a utilizam de forma semelhante.

Esta passagem está na transcrição feita por Ramos (2012) da música da Folia de Guaratuba nos compassos 29 a 33 e na transcrição de *A Chegada* do grupo de Paranaguá, como no exemplo destacado dos compassos 35 e 40.

The image displays a musical score for four voices: Típe, Contrato, Mestre, and Rabeca. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Típe and Contrato parts are in the treble clef, while the Mestre and Rabeca parts are in the bass clef. The Típe and Contrato parts have an '8' below the staff, and the Mestre and Rabeca parts have a '4' below the staff. The score shows a melodic line with a descending interval at the end of the phrase, marked by a '6' below the staff, indicating a change in the harmonic structure.



Figura 5 – Primeira e segunda entrada do coro do grupo de Paranaguá. Vozes e rabeca.

Podemos ver que a passagem com a nota alterada dura três compassos, enquanto o coro sustenta uma nota longa. Logo que a nota longa do coro acaba, a sétima volta à sua altura normal, tanto nas vozes como na rabeca. A rabeca inclusive toca a nota Fá# logo na primeira nota do compasso seguinte ao coro (compasso 39), com um movimento de resolver a instabilidade causada pela sétima bemol. É curioso que a viola ainda neste compasso mantenha um acorde de bVII, só retornando ao Fá# em sua altura normal no compasso 40, quando faz um acorde de V (Ré maior) juntamente com as vozes e o arpejo da rabeca.

Quando eu estava aprendendo as músicas do Divino, Aorelio me falou que teria a opção de o mestre não fazer este movimento descendente, sustentando então o segundo grau da escala. Ele se referiu às duas possibilidades como “fazer a voz do mestre baixando” ou “sem baixar”. O que demonstra que é um efeito usado de maneira consciente. Essa opção melódica pode ser vista na mesma transcrição de *A Chegada* nos compassos 54 a 56.

A quarta aumentada aparece na rabeca de Paranaguá também, mas somente como nota de passagem.

Além desse recurso melódico, outra característica que chama a atenção na música do Divino é sua composição rítmica. Na versão do grupo de Paranaguá ocorre uma modulação métrica, que também pode ser vista no trecho destacado (Figura 11). Compassos em binário composto são alternados

por compassos de cinco tempos, chamados de “irregulares”. No entanto, é importante mencionar que este compasso de cinco tempos na música da Folia não soa como algo assimétrico, pois ele é fluido junto com a declamação do verso. A exatidão da execução destas duas formas de compasso é fiel e elas podem ser claramente identificadas pela marcação que o experiente caixeiro Jairo faz na caixa. Os compassos de declamação dos versos têm cinco tempos e os instrumentais e as notas longas do coro são em binário composto.

Como se pode observar na transcrição, a declamação dos versos é por vezes anotada em quiálteras e por vezes em colcheias. Esta anotação procura transmitir alguns exemplos vistos em campo, embora não haja uma forma fixa para quais são as palavras pronunciadas em quiálteras e quais as pronunciadas em colcheias. Tanto que os exemplos mudam de um ciclo para o outro. Trata-se de um detalhe que traz a impressão de a palavra ser pronunciada de um modo mais “pausado”, no caso das quiálteras, ou mais “corrido” no caso das colcheias. O único ponto em que essa divisão me parece fixa é o primeiro verso da estrofe com entrada do coro. Ele é sempre apenas em colcheias, como pode ser visto na figura 11. O contraste entre o canto mais pausado com as quiálteras e o canto mais reto de colcheias dá um movimento maior neste compasso, que almeja a entrada do coro.

3.2.2 As despedidas.

O recurso de modulação métrica aparece novamente nas despedidas, mas de maneira diferente, não havendo necessariamente uma mudança da fórmula de compasso. Todas as despedidas de Paranaguá puderam ser escritas em binário simples³¹. No entanto ocorrem deslocamentos de acentuação dentro do compasso, ou no tempo de troca de acordes, ou na maneira de combinar ritmos, e também assimetrias entre as partes da música e os tempos da harmonia.

Nesta seção descrevo a complexa forma das despedidas no texto. A compreensão destas formas certamente será facilitada pela visualização das

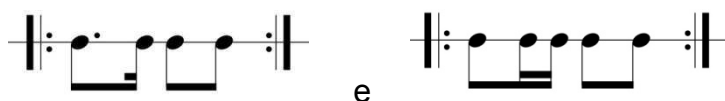
³¹ As interpretações sobre as fórmulas de compasso mais adequadas foram feitas por mim. Não pertencem à tradição caiçara sistemas de divisão de compasso, portanto essas divisões podem ser feitas de outras formas.

transcrições no Anexo I, e também com a audição das gravações das modas. Os recursos de modulação métrica ocorrem de forma fluida, e alguma forma podem passar imperceptíveis à uma audição porque soam de maneira suave e natural, da mesma forma que o compasso de cinco tempos de *A Chegada* não soa como um compasso assimétrico ou irregular. Ainda sim faço esta descrição das formas para destacar sua complexidade como forma, ao mesmo tempo que esta forma soe simples e fluida no contexto da performance.

Durante a pesquisa, ao organizar as transcrições das despedidas, eu as dividi em dois grupos. Um com despedidas com um ritmo mais requebrado, que chamei de “dançantes” e outro com o ritmo mais suave, menos sincopado, que chamei de grupo das “baladas”. E deixei uma fronteira com as despedidas que reúnem características dos dois grupos. Com o passar do tempo descobri que o ritmo sincopado das “dançantes” é conhecido pela literatura acadêmica sobre música popular como *tresillo*.³² Sua representação na pauta em sua forma mais simples é assim:



Ele pode apresentar algumas variações. Na música caiçara é comum encontrá-lo também nessas formas:



Esse ritmo, presente em diversos estilos musicais, também é a base do fandango e de músicas do repertório do Boi-de-mamão dos caiçaras. Ramos (2012 p. 33) observa o fato da música de a Romaria de Paranaguá ter um ritmo mais ‘movimentado’ do que o de Guaratuba, o que ele atribui a uma possível influência do fandango, já que os foliões parnanguaras são também fandangueiros, enquanto os guaratubanos não o são.

³² Para maiores informações sobre o tresillo e seu reconhecimento por parte da literatura acadêmica, consultar Sandroni (2008).

O grupo das despedidas “dançantes” possui exatamente esse ritmo na viola. É importante lembrar que, apesar do nome dado por mim para esse grupo, a música do Divino não tem a função de ser dançada. Mas quando tocávamos essas despedidas era comum que as crianças dançassem, por vezes com grande animação, em movimentos quase catárticos.

As despedidas que numerei como 1, 2 e 3³³ fazem parte do grupo das “dançantes”, e não possuem características que identifiquei como próprias das “baladas”. Estas três despedidas se conectam de um jeito interessante. Suas formas são quase iguais, a viola e a caixa seguem uma linha praticamente idêntica. E seus interlúdios instrumentais, chamadas de “caldo”³⁴, no caso dessas três despedidas, a frase de rabeca são três variações de uma mesma ideia, que por vezes são trocados de uma por outra.

Nestas três despedidas, ocorre também o uso do mesmo recurso para se obter a sensação de deslocamento rítmico. Em dois momentos a caixa e a viola param de fazer suas células rítmicas características (que no caso da viola é o *tresillo*) e seguram apenas as semínimas, dando uma “segurada”³⁵ no ritmo. Essa “segurada” pode durar uma semínima a mais ou a menos, dependendo da vontade dos *performadores*. Isso pode causar uma alteração no tamanho do compasso e é possível acabar aparecendo um compasso só com uma semínima, embora isso não seja a regra.

Essa figura da “segurada” pode ser vista, por exemplo, na *Despedida* 2, nos compassos 14 e 15 e depois nos compassos 25 e 26.

Embora o tamanho dos versos não seja exatamente o mesmo nestas três primeiras despedidas, a forma que se organizam os versos, segurada, caldo e repetições e quase a mesma. O mestre canta primeiro sozinho e, no final de sua declamação ocorre a primeira “segurada” e então a música volta para o “caldo”. Os versos então retornam, nas despedidas 1 e 3 o mestre ainda canta um verso sozinho e na 2 o coro entra logo depois deste trecho instrumental. Ao fim do trecho com o coro ocorre novamente uma “segurada”,

³³ A numeração das despedidas foi feita por mim com a intenção de identificá-las. Em seu próprio contexto elas não são numeradas e nem existe alguma ordem ou agrupamento entre elas.

³⁴ Termo da teoria nativa.

³⁵ Termo da teoria nativa.

um pouco mais longa que a primeira, que retorna novamente ao “caldo” para começar o ciclo novamente (ver formas nas transcrições do Anexo I).

Na *Despedida 3* ainda há mais um trecho instrumental feito entre os versos do coro, em que ocorre uma figura que aparece também em outras despedidas. Neste trecho destacado da *Despedida 3* esta figura pode ser vista nos compassos 26 a 28:



Figura 6 – Trecho da Despedida 3.

Para fins de identificação, vamos chamar esta figura de “ponte”³⁶. Podemos ver que a rabeca basicamente sustenta a nota Ré, fazendo apenas alguns ornamentos sobre ela. Esses ornamentos podem variar ou nem existir, mantendo a nota Ré sendo tocada no ritmo de *tresillo*. A harmonia da viola também se mantém na nota Ré.

No outro lado da minha divisão das despedidas está a *Despedida 9*, como a representante extrema das despedidas “baladas”, que não possui nenhuma das características que destaquei nas “dançantes”. As “baladas” não possuem o ritmo do *tresillo* na viola, que se mantém marcando as colcheias ou semínimas, e também a levada da caixa é mais simples, que marca apenas colcheias e semínimas, e apenas batidas simples e fortes na pele, sem os repiques que acontecem nas “dançantes”. Além disso, as melodias vocais das “baladas” são mais “cantáveis”, seguindo contornos melódicos mais definidos, com uma sucessão maior de intervalos no mesmo sentido, descendente ou ascendente, enquanto as “dançantes” apresentam melodias vocais que se aproximam mais da fala.

A *Despedida 9* também não apresenta um “caldo” entre os versos, somente entre os ciclos. No entanto, sua forma singela não dispensa um

³⁶ Este não é um termo da teoria nativa.

recurso de deslocamento métrico. Ele está no tempo de cada acorde da viola, que é belamente assimétrico. Logo em seu interlúdio instrumental, a harmonia passa quatro compassos e meio no acorde de tônica e apenas um compasso e meio no acorde dominante. As cordas soltas, que são sempre tocadas na troca de acordes, aparecem no segundo tempo do compasso e então o próximo acorde entra no primeiro tempo do compasso seguinte.

Quando entra a voz a fórmula se inverte. São seis compassos no acorde de tônica e sete e meio no acorde dominante. As cordas soltas para troca de acordes aparecem no primeiro tempo do compasso, o que faz com que o próximo acorde entre no meio do compasso. Estes números incomuns e assimétricos de divisão dão a sensação de deslocamento nesta moda cuja sonoridade é bastante regular. O mestre canta sozinho durante o acorde de tônica e a repetição do coro acontece durante o acorde dominante.

Nesta moda que ocorreu a mudança na melodia que descrevo no capítulo 1.4, por isso ela tem duas transcrições de “primeira melodia” e “segunda melodia”.

A *Despedida* 8 também faz parte do grupo das “baladas”. Com ritmo não sincopado e melodia “cantábile”. Porém essa *Despedida* apresenta uma “ponte” no meio de seus versos. Ela possui uma relação assimétrica de compassos parecida com a *Despedida* 9. Sua introdução tem a harmonia dividida da seguinte forma: um compasso na tônica, dois na dominante, dois compassos na tônica, três na dominante e por fim um resolvendo na tônica. A introdução totaliza nove compassos.

Quando entram os versos, a harmonia se organiza em oito compassos de tônica, um compasso inteiro do acorde de cordas soltas, quatro compassos de dominante, outro compasso inteiro de cordas soltas, um compasso de tônica, totalizando quinze compassos. Números ímpares e uma assimetria que embora não seja muito radical é o suficiente para causar a sensação de deslocamento métrico.

A *Despedida* 7 tem as duas características principais das “baladas”, o ritmo não sincopado e a melodia “cantábile”. Ela tem também um pedaço do “caldo” aparecendo no meio de seus versos, como nas despedidas 1, 2 e 3. Sua divisão entre compassos de harmonia tônica e dominante é mais simétrica,

como nas despedidas “dançantes”. Ela ainda possui uma espécie de “segurada” que ocorre no final do ciclo, ao término das vozes em coro, em um compasso que é inteiro do acorde de passagem de cordas soltas. No fim do ciclo ocorre uma longa melodia descendente da voz, bastante “cantábile” com acordes se alternando simetricamente de compasso em compasso.

A *Despedida 6* é a que apresenta o ritmo mais irregular de todas as despedidas transcritas. Sua fórmula de compasso ainda é o binário simples, porém o estilo declamatório do canto de seus versos, que começa e termina as frases em lugares incomuns do compasso, é acompanhado ritmicamente pela viola, o que dá um aspecto de um ritmo indefinido, embora não o seja. A caixa marca somente as semínimas do primeiro tempo do compasso durante os versos, o que dá mais liberdade para a acentuação dos outros instrumentos, mas também mostra que a regularidade rítmica na verdade se mantém.

Nesta despedida ocorre uma “ponte”. Mas no caso desta, durante a “ponte” aparece o ritmo do *tresillo*, em contraste a todo o resto da música em que o ritmo se mantém em colcheias. Neste ponto, o *tresillo* entra de uma forma diferente no compasso, de uma maneira “atravessada” ao compasso, como pode ser visto nos compassos 17 a 19 da *Despedida 6*. É como se a figura que vimos anteriormente começasse no meio do compasso e não no seu início. É claro que se poderiam dividir os compassos de outras formas, mudando a fórmula à entrada do *tresillo* para que ele começasse no início do compasso. Mas achei melhor manter a fórmula, já que não há necessidade de que o *tresillo* comece de um ponto determinado do compasso, mas como podemos ver, ao retornar os versos, a caixa retorna sua marcação invertida, no segundo tempo do compasso. Algumas vezes o caixeiro até pausa suas batidas nesse momento, só retornando no final dos versos do coro quando ele marca todas as semínimas para voltar à contagem do início.

A *Despedida 5* é uma fronteira do grupo “baladas” e das “dançantes”. Ela apresenta o ritmo do *tresillo* na viola durante a música toda e também a caixa fazendo sua célula característica que acompanha o *tresillo*. Seu “caldo” distribui a harmonia da mesma forma que as “dançantes”, com um compasso para a tônica e um para a dominante. Ela possui um “caldo” no meio dos versos e também uma “ponte”, já da mesma forma que nas dançantes. Porém

sua melodia é “cantábile”, o que me faz considerá-la mais próxima esteticamente das “baladas”. Ela também possui uma sequência final assim como a *Despedida 7*, em que os acordes são tocados em uma sequência simétrica alternando compassos e a voz faz uma longa melodia descendente. Ela também é a única despedida a apresentar uma quiáltera, que está no “caldo” feito pela rabeca.

A *Despedida 4* também está na fronteira dos dois grupos, mas está no lado das “dançantes”. Ela possui todas as características desse grupo: o ritmo baseado no tresillo, a melodia vocal mais próxima à fala, o “caldo” no meio dos versos e a “segurada” antes da entrada de cada “caldo”. Porém sua melodia possui pontos de expressão mais “cantábile” e ao final do ciclo também acontece a passagem de acordes alternados de melodia vocal predominantemente descendente. Das despedidas que foram vistas esta é a única que além dos acordes de tônica e dominante, há um acorde subdominante tocado na sua introdução por um único compasso (compasso 10).

3.2.3 As músicas de Guaratuba.

As músicas da Folia de Guaratuba são marcadas também por recursos de deslocamento métrico, porém não com elementos como alteração de fórmula de compasso ou mudança de fórmula rítmica ou de acentuação. O principal recurso para o deslocamento métrico utilizado em Guaratuba são *rallentandos*. Durante a passagem “bemolizada” de *A Chegada*, o andamento diminui, reforçando o efeito da densidade vocal.

Em Guaratuba existem apenas duas despedidas, chamadas de *Despedida Velha* e *Despedida Nova*. Estes nomes não significam que uma seja mais velha que a outra, porém eles consideram a nova mais difícil de ser tocada que a velha³⁷.

Nestas despedidas, o recurso do *rallentando* é usado de maneira ainda mais radical. A caixa chega a parar a sua marcação durante os versos (vide áudio), permitindo que as vozes diminuam bastante o andamento, assim

³⁷ Estas informações foram me dadas pessoalmente por Carlos Ramos (2012).

contrastando com o momento em que ela volta e leva o andamento da música novamente *a tempo*.

3.3 A Caixa do Divino.

O instrumento de percussão da Romaria, que leva inclusive o seu nome. Trata-se de um membranofone de pele de couro, semelhante à um tambor. Ele possui uma espécie de esteira a que os caiçaras chamam de “chio”³⁸, (vide foto 11 e 12, anexo II) um fio amarrado na pele de resposta com um palito ou pedaço de plástico preso no meio, que conferem à caixa um som de “bzzz” característico em seu toque. Este elemento é presente nas caixas do Divino tanto de Paranaguá quanto de Guaratuba. É uma peça indispensável para configurar a caixa do Divino, sem a qual “seria um tambor” segundo os próprios caiçaras.

Ela é tocada com duas baquetas chamadas “birro” de tamanhos diferentes (vide foto 10, anexo II). A menor fica na mão esquerda, com a qual se fazem repiques, e a maior fica na mão direita, com a qual se fazem as batidas mais fortes. Assim como os outros instrumentos caiçaras, ela pode ser feita em aro, moldando sua lateral com uma forma, como é o caso da caixa usada pelo grupo de Valadares, ou cavoucada, entalhando e a cavando um bloco de madeira inteiriço, como é o caso da caixa usada em Guaratuba. Parece estranho que uma caixa possa ser feita assim, escavada a partir de um tronco, mas é possível.

A caixa é segurada de lado, com uma alça e tocada com batidas no aro e na pele, deixando a mão direita livre para as batidas mais fortes e a esquerda apoiada sobre caixa.

³⁸ Termo da teoria nativa.



Foto 1 – Jairo, do grupo de Paranaguá, tocando a caixa na Romaria.



Foto 2 – Caixeiro de Guaratuba tocando a caixa.

3.3.1 A Caixa na música do Divino.

Na Folia do Divino o caixeiro normalmente anda na frente dos outros instrumentistas. Ela tem a função de anunciar a aproximação da Romaria, por ser o instrumento de maior volume sonoro, pode ser ouvido ao longe, além de ser o único que consegue sobrepor o som dos motores dos barcos. A caixa também anuncia que a Folia está se preparando para tocar *A Alvorada* pouco antes das seis da manhã, quando os foliões estão prestes a começar a tocar.

Neste momento o caixeiro dá algumas batidas fortes na caixa para acordar e chamar quem se interessa em ver *A Alvorada* e também serve para orientar quem procura em que casa está a Bandeira.

O forte som da caixa é marcante, conforme mencionado por Ramos (2012, p. 32). Ela é tocada em dinâmica forte mesmo dentro das casas e durante a cantoria.

3.3.1.1 A Caixa em *A Chegada*.

No caso de Paranaguá, o caixeiro toca somente o aro durante o momento em que estão sendo cantados versos. Mas em Guaratuba ele toca a pele da caixa em dinâmica forte mesmo junto da voz.

Ramos relata que o caixeiro de Guaratuba se orgulha de quase nunca ter errado o ciclo da caixa (RAMOS, 2012, p. 129). A linha da caixa em Guaratuba perfaz um longo ciclo, uma sequência definida de batidas no aro e batidas na pele forte e fracas. Como podemos ver no exemplo:



Figura 7 – Trecho do toque de *A Chegada* de Guaratuba. (3º espaço – aro; 1ª linha – pele fraca; 2ª linha – pele forte).

Já o toque da caixa de Paranaguá é um combinado de partes, diferenciando-se as partes instrumentais das cantadas, cabendo pequenas variações de ornamentos. Em *A Chegada* podemos ver a diferença das células em binário composto, quase sempre instrumentais e a célula para o compasso de cinco tempos, que é para a declamação do verso.

Nos trechos em binário composto, como a parte instrumental, a caixa mantém a marcação forte principalmente nos tempos 1 e 5 do compasso em células como as seguintes:



Figura 8 – Exemplos das marcações fortes do toque da caixa de *A Chegada* de Paranaguá.

Essas diferentes células são ordenadas à escolha do caixeiro, que busca variações que correspondentes ao fraseado da rabeca. Os tempos acentuados são o primeiro e o último toque, sobretudo o último. A figura mais comum é a colcheia no início ou no meio do compasso seguido por uma semínima. Por vezes essa figura é antecidida por uma colcheia (como no compasso 3 da figura 14) que funciona como uma apojatura. A figura da colcheia no terceiro tempo sucedida apenas por uma batida no quarto tempo (como no último compasso da figura 14) é pouco comum, mas ocorre ocasionalmente.

Outras batidas mais fracas podem preencher o tempo em diversas formas de variação, como por exemplo:



Figura 9 – Exemplos de variações dos toques fracos da caixa em *A Chegada* de Paranaguá.
(1º espaço – toque fraco; 2ª linha – toque forte)

Os pontos de acentuação se mantêm. A batida mais forte é sempre a primeira, no tempo 1, e a última, no tempo 5 ou com menor frequência no tempo 4 de cada compasso. Sendo que a última batida além de forte soa mais tempo que a primeira.

Quando o canto do mestre começa o compasso passa a ter cinco tempos, a caixa marca apenas as semínimas no aro e assim permanece por dois compassos. Depois do segundo verso pronunciado pelo mestre há um pequeno trecho instrumental de apenas um compasso que retorna ao binário composto, e a caixa faz novamente alguma de suas células rítmicas com os toques na pele. Depois deste único compasso o canto retorna e novamente o compasso de cinco tempos acompanhado apenas pelo aro.



Figura 10 – Toque da caixa durante os três primeiros versos do mestre em *A Chegada de Paranaguá*. Entre o segundo e terceiro versos há um compasso instrumental.
(4º espaço – aro; 1º espaço – toque fraco; 2ª linha – toque forte)

Na repetição dos versos com o acompanhamento do coro, os compassos também são de cinco tempos, mas sua última sílaba, que é a nota alongada, está no compasso seguinte, que já volta a ser binário composto, e assim permanece por três compassos até a entrada do próximo verso. A caixa então faz sua célula de binário composto, porém usando o aro e não a pele durante dois compassos. O caixeiro toca a pele apenas no terceiro compasso, para o qual pode haver algum toque na pele em anacruse e então a fórmula retorna aos cinco tempos para o próximo verso.



Figura 11 – Toque da caixa durante os versos com o coro em *A Chegada de Paranaguá*.

Este formato se repete nos três versos com a entrada do coro, e no último deles, ao invés de retornar para um novo verso, a música retoma o seu interlúdio instrumental, continuando o binário composto, até que o mestre puxe o primeiro verso de um novo ciclo.

Ao final de *A Chegada* a caixa ainda faz um toque duplo, em *rallentando*, durante uma nota longa da rabeca, como pode ser visto no fim da transcrição.

3.3.1.2 A Caixa nas despedidas.

Nas despedidas, o raciocínio de o caixeiro de usar os toques da pele nos trechos instrumentais e apenas o aro nos trechos dos versos permanece.

As despedidas que possuem o *tresillo* como base na viola têm uma célula característica da caixa:



Figura 14 – Figura de acompanhamento da caixa ao verso nas despedidas “dançantes”

E durante a “segurada” ela faz junto com a viola somente as semínimas, também no aro, e chama a entrada do “caldo” puxando novamente a figura do tresillo e então volta para a célula que utiliza a pele, já que a “segurada” sempre antecede um trecho instrumental.

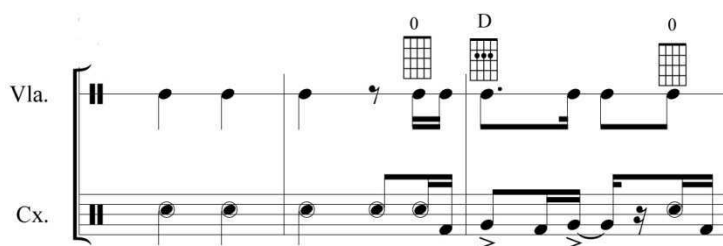


Figura 15 – “Segurada” na caixa e na viola.

Nas despedidas “baladas” não existem batidas fracas na pele, com exceção da Despedida 6. Em geral as batidas na pele são destacadas, sem preparação ou anacruse. Seu ritmo é mais lento e pomposo, aparecendo apenas figuras de semínimas e colcheias e não as semicolcheias.

Podemos observar que o padrão de batidas na pele também se organiza em proporções que envolvem o número três, três toques forte ou alternância de dois e três compassos de aro para um de pele, ou ainda agrupamentos de compassos de forma assimétrica, como 3 + 5. Exemplos:



Figura 16 – Trecho da linha da caixa da Despedida 9.



Figura 17 – Trecho da linha da caixa da Despedida 7.

3.3.1.3 A Caixa no Beijamento.

A caixa tem destaque na música do *Beijamento*, a música instrumental que é tocada enquanto os presentes se enfileiram para beijar a Bandeira. Esta é uma música de forma mais simples, com uma parte A e uma parte B que são idênticas na harmonia, tendo pra parte A uma melodia de quatro compassos que se repete, e uma parte B com uma melodia de seis compassos. Cabe à caixa um maior espaço para variações já que os outros dois instrumentos mantêm uma linha fixa sem muitas variações. Ela é tocada na pele com a dinâmica forte pois também não há canto nesta música. O final da parte B é marcado por uma acentuação que também é controlado pela caixa. A batida básica da caixa para o *Beijamento* não usa o aro, mas Jairo um dia tocou o *Beijamento* encaixando toque no aro entre suas viradas.

3.4 A Viola caiçara.

Viola é uma palavra utilizada para denominar diversos instrumentos de corda, possuindo alguns exemplos na cultura popular brasileira dentre os quais o mais conhecido é a viola caipira, de 10 cordas, também chamada viola sertaneja. A viola caiçara é um instrumento único na organologia brasileira, não havendo ainda nome definido na literatura. Ferrero (2007) se refere a ela como viola branca, tendo ouvido esse nome em campo no litoral paulista. Eu não ouvi este nome nenhuma vez no meu trabalho de campo no litoral paranaense, sendo normalmente chamada de viola, por vezes chamada de fandangueira ou viola fandangueira e ainda algumas vezes de viola caiçara. Porém estes nomes só apareciam pela necessidade de identificar o instrumento para alguém de fora que perguntava que instrumento era aquele. No livro de Lia Marchi *Os Tocadores* (MARCHI, 2002) elas aparecem com o nome de viola do litoral sul. Aqui ela é chamada de viola caiçara, por ser um dos nomes que ouvi em campo, e por representar os diferentes repertórios em que ela é usada.

A viola caiçara é um instrumento de cinco ordens de cordas mais uma meia-corda fixada no tampo, que não percorre o braço. Essas cinco ordens podem ser duplas ou não, ao gosto do tocador, em diversas combinações. É importante ressaltar que independentemente da quantidade de cordas duplas este instrumento é diferente da viola caipira.

Das cinco ordens que correm pelo braço da viola caiçara de Paranaguá duas são bordões e três são primas. Aquelas que se chamam bordões são usadas como cordas duplas com mais frequência que as primas, que também podem ser duplas. Os bordões podem ser os dois com corda dupla ou apenas um deles, sendo encontrados exemplos de diferentes combinações.

Alguns instrumentos possuem cravelhas e cortes no cavalete e na pestana para todas as cordas duplas, mas só algumas são usadas.³⁹ A dificuldade em se manter o instrumento afinado com todas as cordas duplas é geralmente o argumento dado pelos tocadores para não usá-las, mas alguns dizem que é uma opção pelo som. Mestre Zeca da Associação Mandicuera diz preferir instrumentos sem nenhuma corda dupla.

A viola é um instrumento importante para a prática musical do caiçara, sendo um instrumento que pode ser executado sozinho acompanhando o canto. A ação de cantar e tocar viola ao mesmo tempo é necessário para se formar um mestre da música caiçara, que deve ter a habilidade de puxar os versos e acompanhar a própria voz com o instrumento. Portanto, tocar da viola é sempre associado com a função de mestre.

Ela é o instrumento mais importante do fandango e é através de seu toque que é possível distinguir a marca⁴⁰ que está sendo tocada. Os versos do fandango muitas vezes se referem à viola como companheira do tocador ou falam sobre a ligação entre o tocar a viola e cantar, como “quando eu pego na viola eu não posso sem cantar, faço a minha obrigação cante bem ou cante mal”. A relação deste instrumento com o fandango é tão forte que se reflete no fato de esta viola ser chamada de viola fandangureira.

Os relatos do campo em Paranaguá apontam para o fato de haver três tipos de afinação para a viola: “pelas três”, “pelo meio” e “entaivada” (ou

³⁹ É comum ver as violas caiçaras com buracos para cravelhas não usados.

⁴⁰ Marca é a forma musical do fandango, como a letra é improvisada, um dos fatores que definem a marca são os tipos de rasgueados e estrutura rítmica tocados na viola.

“intaivada”). Porém a única afinação usada pelos músicos com quem tive contato foi a “entaivada”. A “pelo meio”, segundo fui informado ainda é utilizada por alguns músicos. Já a “pelas três” eles só conhecem por nome. Essas afinações envolvem não somente a mudança de altura, mas também uma mudança de calibre das cordas, por usarem notas bem diferentes. Mestre Naico de Guaratuba usa uma afinação completamente diferente que ele chama de “afinação da Romaria” com apenas um bordão. Setti (1985) e Marchi (2002) trazem uma lista de afinações para a viola caçara. Nesta lista aparecem outros nomes de afinação como “normal”, “natural”, “comum”, “Paraguaçu”, “de fandango” e também “da Romaria”. Também aparece mais de uma versão para as afinações “pelo meio” e “entaivada”.

No entanto nenhuma delas é exatamente igual à afinação que eu vi nas violas de mestre Aorelio em Valadares, que era a mesma para tocar tanto as músicas do fandango quanto da Folia e chamam de “entaivada”. Abaixo segue sua representação na pauta, a partir da turina, que é a corda mais próxima do polegar. No entanto, diferente do violão, é a mais aguda, seguindo as outras cordas de cima pra baixo, e estão numeradas da maneira convencional de um violão, de baixo pra cima. Escolhi escrever a afinação em pauta dupla porque a compreensão mais exata das oitavas dos instrumentos é importante para entender sua sonoridade.

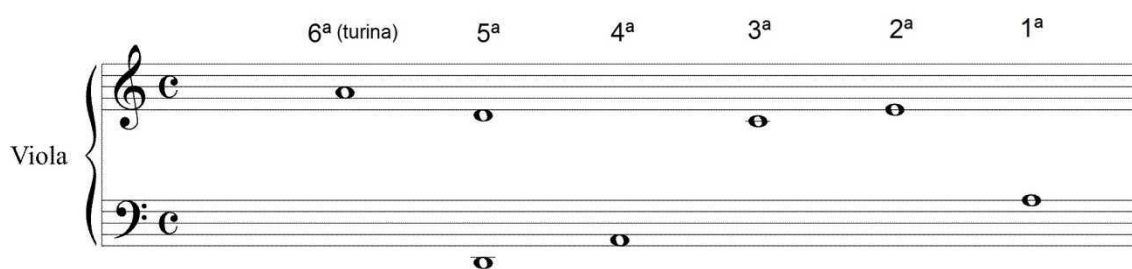


Figura 18 – Afinação “entaivada” vista nas violas de Valadares.

Essa afinação é a mesma para tocar as músicas da Folia e do fandango, mas há uma diferença da região que é usada do instrumento. Enquanto o fandango é tocado com acorde a partir da quinta casa (GRAMANI,

2009, p. 30), a música da Folia é feita com acordes abertos, a maioria nas primeiras três casas do instrumento. São poucas as violas que conseguem manter a afinação em toda a extensão do braço, portanto, normalmente, para se tocar um repertório ou outro é preciso fazer pequenas correções na afinação, para que os acordes funcionem melhor em uma região ou outra do braço. Isso reforça o costume que as músicas da Folia e do fandango não devem ser tocadas uma seguida da outra, na verdade, não devem sequer ser tocados na mesma viola.

A afinação mais próxima a essa que encontrei em referências bibliográficas é a coletada por Rogério Gulin no livro *Tocadores* (MARCHI, 2002), também reproduzida por Daniella Gramani (2009). A diferença da afinação descrita por Gulin é que a quarta ordem (corda com a nota Sol 1) também é dupla e o intervalo das cordas duplas é de uma oitava, diferente do que anotei aqui, a corda dupla da quinta ordem (com as notas Ré 1 e Ré 3) tem um intervalo de duas oitavas. Gulin afirma que o nome entaivada ou intaivada provavelmente vem da palavra oitavada.

Muitas afinações da viola caiçara que aparecem na bibliografia (SETTI, 1985; MARCHI, 2002; FERRERO, 2007) seguem um padrão, como na característica da afinação é reentrante, pois a primeira corda não é a mais aguda, e sim a segunda. A primeira corda retorna ao médio, à semelhança do que acontece com alguns instrumentos renascentistas como a teorba⁴¹. O padrão de intervalos entre as cordas é normalmente de quarta, e um intervalo de terça entre a terceira e segunda ordem.

Podemos reparar que o padrão intervalar da viola caiçara é semelhante ao do violão. No caso da viola afinada na altura descrita acima (Figura 5), as notas são iguais às de um violão com uma pestana na quinta casa, porém em outras oitavas. Isso faz com que os formatos de acordes da viola sejam iguais aos do violão, mas soam uma quarta acima e o dedilhado e as melodias também soam diferentes.

A segunda corda e terceira estão na mesma oitava que estariam no violão com uma pestana na quinta casa. A primeira, como mencionado, faz a afinação reentrante, e está uma oitava abaixo do que seria o padrão do violão.

⁴¹ Teorba ou tiorba é um instrumento renascentista aparentado ao alaúde.

Os bordões das ordens quarta e quinta estão também uma oitava abaixo do padrão do violão, o que faz com que a nota mais grave da viola caíçara (Ré 1) seja um tom mais grave do que a do violão (Mi 1).

Essa afinação mais grave usada nos bordões fazem um intervalo de quarta composto, ou seja, uma quarta mais uma oitava, entre o bordão da quarta ordem e a terceira ordem⁴². Isto não acontece com a afinação da viola caipira por exemplo, ou com a de um violão de doze cordas. É uma característica própria da viola caíçara que confere ao instrumento uma sonoridade de graves fortes.

Somente por duas vezes eu vi as violas de Aorelio em outro padrão de oitavas. Uma vez por não ter uma corda fina para por na dobra aguda do bordão Ré, foi usada uma corda mais grossa, que teve que ser afinada em um intervalo de uma oitava com o bordão. Aorelio comentou que gostou muito disso porque adicionava um som ao acorde de fandango, que segura esta corda na sétima casa e torna esta corda aguda em uníssono com a turina. Mas esta afinação não foi adotada posteriormente. O outro caso é que uma das violas da Orquestra Rabecônica tem uma corda mais fina na quarta ordem, a corda da nota Sol, tendo essa nota então uma oitava acima do padrão, deixando ela então em um intervalo de quarta simples com a terceira ordem e quarta composta com a quinta ordem. Também foram vistas violas sem nenhuma corda dupla.

Destaca-se também a presença da turina, que é uma meia-corda que percorre apenas o tampo da viola e soa somente solta. Ela é a corda mais aguda, conhecida por se afinar com o som da voz e então servir de referência para a afinação das outras cordas e dos outros instrumentos. No fandango, o som ininterrupto da turina marcando o ritmo é característico.

A “afinação da Romaria” usada por Naico em Guaratuba não pôde ser completamente compreendida. Ramos (2012, p. 136 – 137) afirma que Naico recorria a um rabequista, Jorge Corocoxó, para afinar a viola, no entanto algum desentendimento fez com que este rabequista não acompanhasse mais a Folia, e como não foi possível encontrá-lo no período desta pesquisa, não sei de que forma ele afinava a viola.

⁴² Quando a terceira ordem é dupla as duas cordas são afinadas em uníssono.

No entanto, constatei que a viola de Naico possui também cinco ordens e mais a turina. Ele não usa nenhuma corda dupla, embora sua viola tenha dez buracos para tarraxas. Naico me disse, na visita que fiz a ele, que preferiu dispensar as cordas duplas justamente pela dificuldade de mantê-las afinadas. E somente a quarta ordem desta viola é uma corda grossa, e a quinta é novamente uma corda fina. A diferença de calibre das cordas demonstra que o intervalo entre o bordão e as primas é também um intervalo composto.

Outra característica deste instrumento é que os trastes do braço não se estendem por cima do tampo, deixando uma área lisa entre o braço e a boca do instrumento. Esse é geralmente o espaço que toca a mão direita do violeiro, que pode obter efeitos percussivos batendo ou raspando o dedo no tampo.



Foto 3 – Viola de Valadares. (foto do autor).



Foto 4 – Detalhe das cordas da viola de Valadares. (foto do autor).



Foto 5 – Viola de Guaratuba. (foto do autor).



Foto 6 – Detalhe das cordas da viola de Guaratuba. (foto do autor).

3.4.1 A Viola na música do Divino.

A viola caiçara é um instrumento geralmente tocado de forma rasgueada⁴³, explorando modos rítmicos complexos. Na Folia seus ritmos são um tanto mais simples, mas ainda tem na marcação rítmica um elemento de grande importância. Em ambos os grupos paranaenses ela toca junto com a caixa, sincronizando os movimentos da mão direita do violeiro com as batidas do caixeiro.

No grupo de Guaratuba, a assiduidade com que a caixa e a viola tocam juntas foi um ponto destacado tanto por Ramos (2012) quanto por relatos dos próprios caiçaras de Paranaguá. Todas as batidas no aro da caixa são acompanhadas por um toque de baixo para cima nas cordas da viola, com efeito de suspensão, e as batidas na pele são acompanhadas por um toque de cima pra baixo, que tem mais peso. A sincronia rítmica causa o efeito de uma resultante sonora única.

⁴³ As cordas são tocadas em conjunto de maneira rítmica, não se vê muitos dedilhados na viola caiçara.

3.4.1.1 Os acordes da viola na música do Divino.

Naico, o violeiro e mestre de Guaratuba, utiliza duas posições de acordes para tocar as músicas da Folia: as cordas soltas, e uma meia pestana que faz nas primeiras três primas na quinta casa. A única vez em que pude ver a Folia de Guaratuba toda junta em *performance*, foi em uma ocasião na qual levaram a Bandeira deles para a casa de Aurelio.

Quando pararam de tocar e encostaram os instrumentos fui conferir qual era a afinação que estava na viola e vi que as cordas primas que conduziam o acordes estavam afinadas quase em uníssono na dominante e o bordão estava na tônica. Isso me confirmou que as cordas soltas eram a posição de dominante e a pestana na quinta casa era a posição de tônica. Obviamente isto também tinha se confirmado quando os vi tocando.

Porém me chamou a atenção que apesar da inexatidão da afinação, a técnica de sincronia com a caixa fazia com que as funções dos acordes ficassem claras, pois quase todas as vezes em que as cordas eram tocadas de baixo para cima, junto com o aro, dando a sensação de suspensão, era feito o acorde com as cordas soltas, ou seja, a dominante. Quando as cordas eram tocadas de cima para baixo geralmente era com a posição de meia pestana, a tônica.

O toque da viola em Paranaguá é também sincronizado com a caixa, embora não de maneira tão absoluta, como se pode ver nas transcrições. Mas antes de falar de seu ritmo, vejamos os acordes que são usados na Romaria de Paranaguá.

Nas despedidas são usados apenas três acordes, a tônica (Sol), a dominante (Ré), e um acorde feito pelas cordas soltas (aqui grafado com o número 0), que são sempre tocadas na troca de acordes, tanto nas despedidas quanto em *A Chegada* e no *Beijamento*. Vejamos essas três fôrmas e os sons que elas representam:

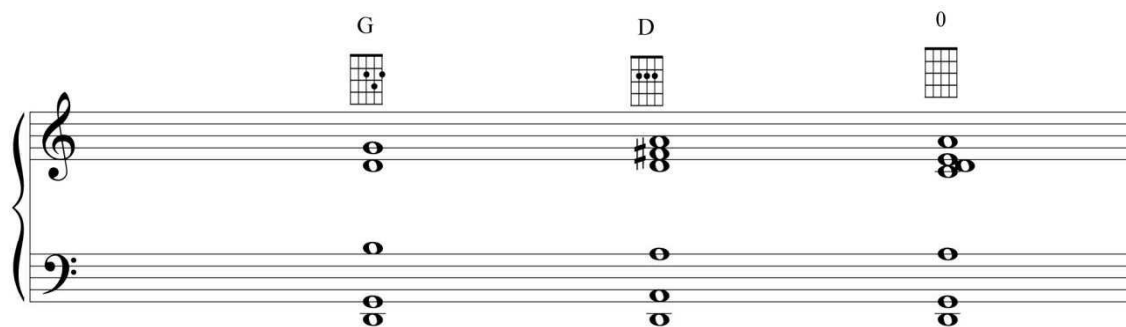


Figura 19 – Três acordes da viola de Paranaguá.

O som da turina (Lá 3) está na pauta apenas dos acordes D (Ré maior) e 0 (cordas soltas), isto porque ele seria dissonante ao acorde G (Sol maior) e seu som normalmente é evitado no toque deste acorde. O som da corda aguda da quinta ordem também está representado, mas em formas como de G e D ela tem o mesmo som que está na terceira corda, apertada na segunda casa. No acorde de cordas soltas está escrito o som de todas as cordas, que então não se dobras e fazem um aglomerado entre o som da segunda e terceira ordem e a dobra aguda da quinta ordem.

A *Chegada* possui alguns outros acordes, que escritos dentro da mesma lógica são assim:

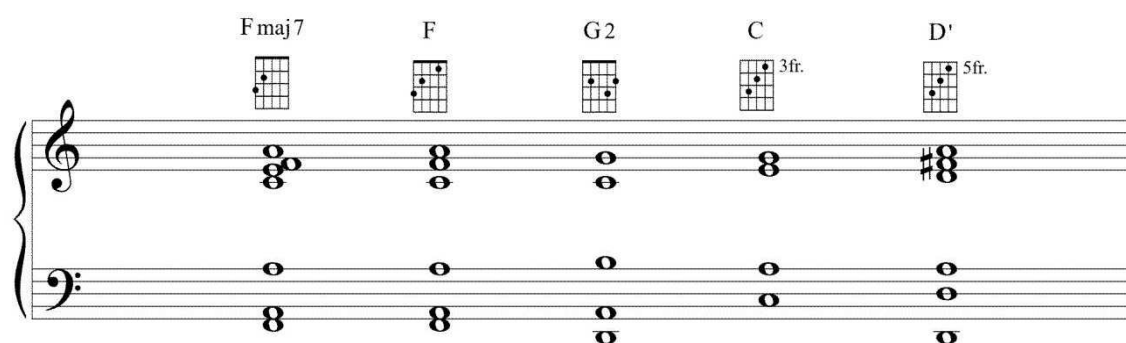


Figura 20 – Acordes da Viola de Paranaguá.

Novamente o som da turina está grafado apenas em acordes em que o Lá faz parte da tríade e o som dela é mais aproveitado. O som da corda aguda da quinta ordem aparece em acordes nos quais ela não é dobrada por nenhuma outra corda, como é o caso do Fmaj7. Na forma F a segunda ordem já está em uníssono com a corda aguda da quinta ordem.

O acorde G2 é um ornamento feito no interlúdio instrumental de *A Chegada*. Os acordes C e D' aparecem apenas em uma passagem da introdução. O acorde C também aparece em um compasso da introdução da Despedida 4.

O acorde Fmaj7 aparece duas vezes no ciclo de *A Chegada*. Ele é o acorde que contém o sétimo grau bemolizado, mas além de estar presente no momento clímax da entrada do primeiro coro ele aparece no segundo versos do canto solo do mestre. Ou seja, ele aparece em momentos em que a melodia da voz e da rabeca tem o Fá#, tanto nesse segundo verso solo do mestre quanto no segundo verso do coro, quando os outros instrumentos já retornaram ao Fá#.

Figura 21 – Um dos trechos em que a viola faz o acorde Fmaj7 enquanto a rabeca e a voz faz o Fá#.

3.4.1.2 Os ritmos de *A Chegada*.

Quando os ritmos da mão direita me foram ensinados por Aorelio eles foram chamados por uma numeração, a primeira, a segunda e a terceira. A “primeira” é o primeiro toque que aparece na introdução de *A Chegada*, em compasso binário composto:

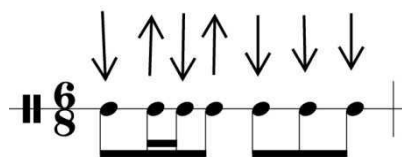


Figura 22 – Primeiro ritmo da viola de A Chegada em Paranaguá.

As setas indicam o movimento da mão direita. Este padrão se mantém durante toda a introdução, passando pelos acordes G, G2, D e C. Ao entrar o verso, aparece então a “segunda” levada da viola, que é sobre o compasso irregular de cinco tempos:

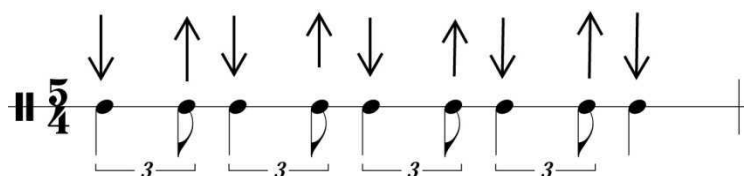


Figura 23 – Segundo ritmo da viola de A Chegada em Paranaguá.

O toque em quiáльтeras acompanha o ritmo dado pela voz. Quando a voz pronuncia as palavras em colcheias e a viola mantém seu toque em quiáльтeras, isto contribui para a sensação de que a voz está dando uma “corridinha”, mas a viola também pode acompanhar a rítmica de colcheias junto com a voz. Ele pode ser reduzido a apenas semínimas com todas as batidas para baixo, sendo que a última semínima está sempre sozinha, que é a batida feita nas cordas soltas.

O terceiro ritmo da viola é feito durante os trechos instrumentais no meio dos versos, como após o segundo verso do mestre, naquele único compasso em binário composto, e também após o segundo verso do coro, sempre sobre o acorde de Ré maior. Ele é bem semelhante à primeira levada, mas ainda assim é considerado uma “terceira”.

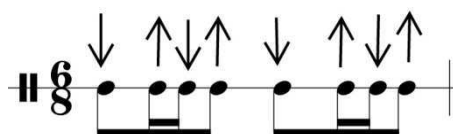


Figura 24 – Terceiro ritmo da viola de A Chegada em Paranaguá.

Também observei que Aorelio as vezes fazia uma variação deste toque, que acompanha mais o ritmo dado pela caixa:

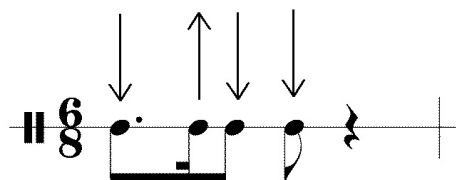


Figura 25 – Variação do terceiro ritmo da viola em *A Chegada de Paranaguá*.

Após o primeiro verso do coro, outra variação acontece na viola, que utiliza uma ligadura na passagem entre o Fmaj7 e o F, porém esta variação é considerada igual à “primeira” e não outro toque. Para representá-la coloquei a transcrição deste trecho em duas pautas rítmicas, uma para a mão esquerda e outra para mão direita, a exemplo do que faz Graciliano Zambonin (2006) para ser possível transcrever as ligaduras utilizadas no fandango.

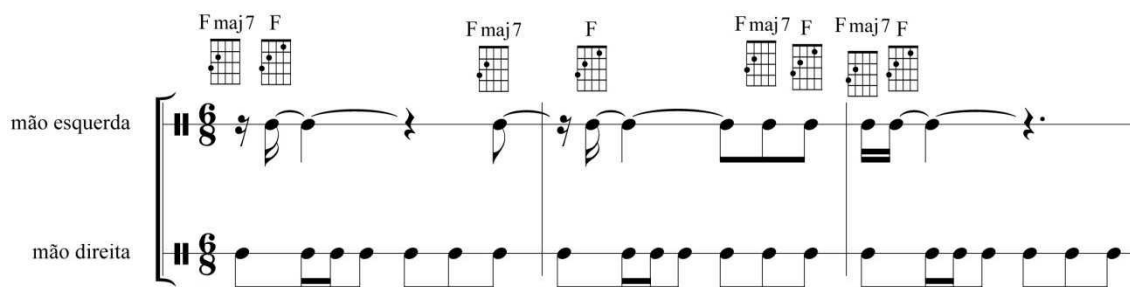


Figura 26 – Ligaduras da viola após a primeira entrada do coro em *A Chegada de Paranaguá*.

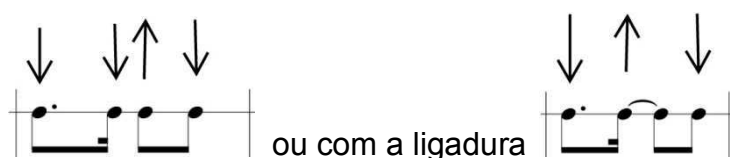
A transcrição acima mostra duas formas possíveis de ocorrer essa ligadura, que são ocultadas de uma grafia específica na transcrição geral da música.

3.4.1.2 Os ritmos das despedidas, do Beijamento, e algumas observações sobre a técnica.

O *Beijamento* em binário composto, como o interlúdio de *A Chegada*, e tem um ritmo de mão direita igual à “primeira”, utilizando os acorde de G e D

sendo distribuídos com dois compassos pra cada. O acorde de cordas soltas ainda é tocado na troca de acordes. A levada constante só passa por alguma diferença na acentuação no final da melodia B da rabeca, quando a caixa também marca uma espécie de “segurada” marcando todos os toques.

Quanto às despedidas, as “dançantes” que são baseadas no *tresillo* têm esse ritmo na viola, que grafadas nas transcrições de duas maneiras:



A pedido de Aorelio, eu fazia a figura sem a ligadura durante os “caldos” e a figura com ligadura durante os versos, para diferenciar a parte instrumental da parte cantada e para dar mais espaço para a voz. A pedido dele também a *Despedida 5* era mantida inteira na figura com ligadura⁴⁴. Esta figura com a ligadura ele chamava de “dom-dom”, porque é igual ao ritmo que a mão direita faz na marca de fandango que tem esse nome. Em alguns momentos, principalmente nas entradas dos “caldos” era normal que eu fizesse batidas mais preenchidas, mas ainda mantendo a acentuação do *tresillo*.

As despedidas “baladas” mantêm seus toques em colcheias, sempre alternando a direção do movimento da mão direita, ou em semínimas, nesse caso tocando sempre de cima para baixo. Algumas vezes eu tocava a viola nas despedidas “baladas” acompanhando além do ritmo, as acentuações da caixa, batendo mais forte quando a caixa tocava a pele e mais fraco quando ela tocava o aro. Isso por vezes ficava bom e era razoavelmente aceito. Porém eu percebi que manter a viola com menos acentuações e deixar apenas a caixa marcar as batidas mais fortes da mais fluidez à música.

Isto é algo que também podia perceber quando algum caíçara em alguma das comunidades que sabia tocar as modas da Folia pegava a viola, existia preferência por um toque com dinâmica mais constante em momentos em que os outros dois instrumentos aumentavam seus volumes. O toque de viola preferido pelos caíçaros é o som mais abafado, sem muito brilho, já que o

⁴⁴ Isto combina com o fato de ser uma Despedida “cantábile” mesmo sendo baseada no *tresillo*.

instrumento por si só tem um som brilhante. Algo que contribui para essa sonoridade é o fato de não usarem unhas compridas na mão direita.

A posição de mão direita que Aorelio me ensinou, que ele chama de “peixinho”⁴⁵, serve pra bater nas cordas um pouco com as costas da unha e um pouco com a polpa do outro dedo:

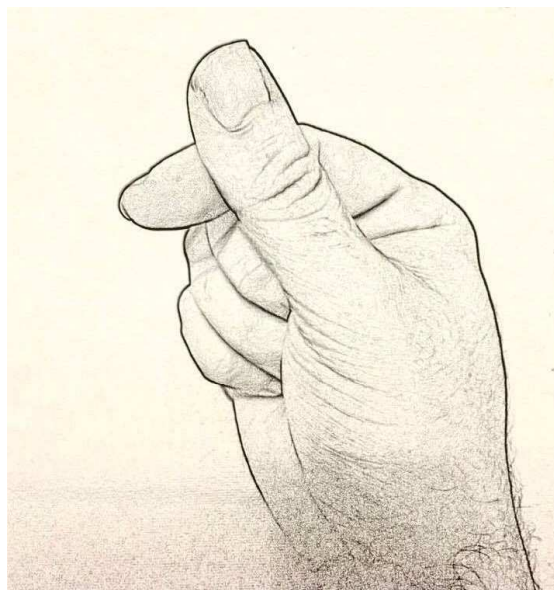


Figura 27 – Posição da mão direita “peixinho” para tocar viola.

3.5 A rabeca caiçara.

A rabeca é um instrumento amplamente conhecido na literatura acadêmica, já consagrada em pesquisas como a de Gramani (2002). Aparentada ao violino, é um instrumento de tessitura média e aguda, de cordas friccionadas por um arco. Este instrumento possui uma grande gama de variações em diferentes localidades do Brasil e do mundo, mas aqui tratamos da sua versão caiçara, e mais especificamente nas comunidades caiçaras que estão dentro do estado do Paraná.

⁴⁵ Termo da teoria nativa.

3.5.1 As afinações e sons da rabeca.

Mesmo entre os caiçaras a rabeca apresenta variações de tamanho, número de cordas e afinação. As rabecas encontradas em campo tinham três ou quatro cordas, afinadas em intervalos de quinta ou quarta. Não foi vista nenhuma rabeca com intervalo de terça entre as cordas, embora isto apareça nas descrições de Setti (1985) e no livro *Tocadores* (MARCHI, 2002).

A afinação encontrada em campo para se tocar fandango era principalmente:



Figura 28 – Afinação da rabeca para o fandango em Ré.

Assim se afina a rabeca para tocar o fandango em Ré maior, o tom em que ele é tocado quando a afinação da viola está igual à descrita na figura 19.

Em grupos paulistas que conheci, é comum que as afinações estejam um tom acima, portanto o fandango fica em Mi maior e a afinação da rabeca é assim:



Figura 29 – Afinação da rabeca para o fandango em Mi.

Durantes as viagens de campo, conheci um jovem rabequista da Ilha Comprida (Estado de São Paulo), que me disse que afinava a rabeca dessa forma (utilizei a clave de Do para evitar linhas suplementares):



Figura 30 – Afinação da rabeca fornecida por rabequista da Ilha Comprida.

Segundo ele a verdadeira rabeca é afinada nesta região, bem mais grave do que a do violino.

Para a Romaria, a rabeca de Valadares é afinada ainda de outra forma. A partir da primeira afinação aqui apresentada (figura 28), eles descem um tom da corda mais grave, ficando apenas com intervalos de quinta justa entre as cordas. Este movimento foi visto não só com Aorelio, mas também por um rabequista da vila Fátima, Amílton, que estava tocando fandango e ao ser pedido pra tocar o tema da Romaria ele mencionou e realizou a mudança de afinação necessária. Também pude ver Graciliano Zambonin, músico de Curitiba, pesquisador da música caiçara, mencionar essa mudança de afinação para cada um dos repertórios. O fandango é tocado em Ré maior, mas a música da Folia está em Sol maior para a mesma afinação de viola.

Aorelio ainda coloca nessa afinação mais uma corda, mais aguda, também em intervalo de quinta, para fazer uma única nota da linha da Romaria. A afinação de sua rabeca para Romaria portanto fica assim:

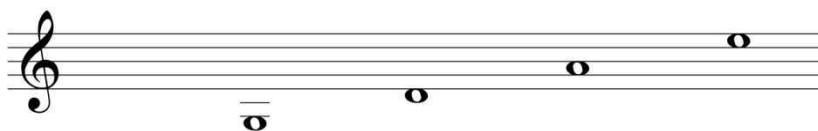


Figura 31 – Afinação da rabeca para a Folia do Divino em Valadares.

A afinação então fica igual à usada no violino. Mas não se chegou nela a partir do violino, é mesmo uma afinação de rabeca.

Já em Guaratuba, o tom dos instrumentos é mais baixo e a música está em Dó maior. Mas mantém a semelhança de se afinar a rabeca apenas com intervalos de quinta:

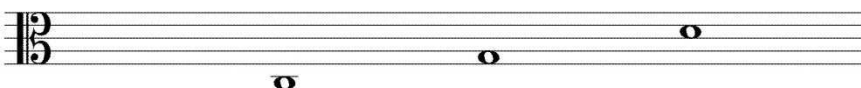


Figura 32 – Afinação da rabeca para a Folia do Divino em Guaratuba.

É uma afinação igual à de uma viola de orquestra, sem a corda mais aguda.

Embora haja esta semelhança com a afinação dos instrumentos da orquestra, é importante entender que a rabeca não é um tipo de violino rústico, ela é outro instrumento, com outras funções e sonoridades.

Das principais diferenças da rabeca para o violino, que geram suas especificidades sonoras, além de uma estrutura de construção, é o material de suas cordas. Nas rabecas normalmente se usa cordas de violão e cavaquinho, o que produz um som mais gritado e arranhado. O rabequista que conheci da Ilha Comprida usava cordas de violino, mas pelo fato de usá-las em uma altura bem mais baixa, ele obtia uma sonoridade suficientemente distanciada do violino para o seu gosto.

Outra característica da rabeca dos caiçaras é o material de que é feita a “crina” de seu arco. Foram observados dois tipos de material: fios de nylon, que foi o mais comum de ser encontrado e usado tanto em Valadares quanto em Guaratuba, algumas vezes são lixados para lhe dar mais aspereza e, em outras ocasiões, apenas untado com breu. O outro material são os gomos de um cipó chamado timbopeva (vide foto 18, anexo II), nativo da região e que produz um som ainda mais arranhado que o nylon.

O breu utilizado nas rabecas é muitas vezes retirado da própria mata. É um breu bem pegajoso. Eles colam o breu na parte de trás da caixa de cravelhas da rabeca, derretendo-o com fogo (vide foto 17, anexo II).

A rabeca caiçara tem seu destaque na literatura. No livro da pesquisa de José Eduardo Gramani (2002) *rabeca, o som inesperado*, organizado por sua filha, três dos quatro construtores de instrumentos entrevistados pelo autor são construtores caiçaras. A filha de José Eduardo Gramani, Daniella Gramani (2009), é também autora de uma dissertação que trata da rabeca e dos seus sistemas de aprendizado dentro de comunidades caiçaras, focando em exemplos da família Pereira, uma família conhecida de habilidosos músicos caiçaras, tendo atualmente Zé Pereira como o mais proeminente de seus membros. Morador do Ariri, conhecido por segurar a rabeca apoiada na perna,

à semelhança de uma viola da gamba⁴⁶, Zé Pereira além de um músico virtuoso, constrói fraseados intrigantes e elegantes na rabeca.

Mais recentemente, Juarez Bergmann Filho (2016) concluiu uma tese de doutorado sobre a rabeca caiçara, focando nos exemplos encontrados na Ilha de Valadares e nos rabequistas do grupo da Associação Mandicuera, analisando suas técnicas de construção e seu uso no contexto social.

A rabeca é considerada pelos próprios caiçaras como o instrumento mais difícil de ser tocado, por não ter “ponto”, isto é, trastes ou marcações das casas. Por isso o rabequista é normalmente um músico de maior desenvoltura que também toca os outros instrumentos (GRAMANI, 2009, p. 111 – 113). A palavra usada para se referir ao instrumentista que toca rabeca entre os caiçaras é normalmente “rabequista” e não como “rabequeiro”.

3.5.2 A Rabeca na música do Divino.

A rabeca é o instrumento mais proeminente na música do Divino. Não pelo fato de ser o instrumento que o mestre Aorelio, a quem eu acompanhei mais de perto, toca. E ainda que a caixa seja um instrumento de maior volume que a viola, instrumento normalmente tocado pelo mestre, a rabeca é o instrumento que inicia e encerra todas as músicas na Romaria, através de uma nota longa.

A introdução instrumental de *A Chegada*, que é tocada enquanto a Folia caminha de uma casa para outra, tem três tipos de partes que marquei na transcrição como A, B (e B') e C. Estas partes são ordenadas à vontade do rabequista que sinaliza qual parte entrará através de seu fraseado. O fato de Aorelio ser um mestre que conduz a Romaria tocando a rabeca facilita que ele possa controlar a entrada das partes da música.

Ela também puxa a melodia do “caldo” nas despedidas, que indica qual será tocada. Durante o canto dos versos ela dobra a melodia da voz ou faz contracantos, faz melodias e arpejos nos intervalos de voz, assim realizando toda a harmonia da música, e também demonstra os artifícios da bemolização, das “seguradas” e das mudanças de compasso. Portanto a rabeca é um

⁴⁶ Instrumento renascentista, antecessor do violoncelo.

instrumento capaz de tocar em solo as músicas do Divino, fazendo a música ser plenamente reconhecida com todas as suas partes, mesmo sem a companhia da voz. E de fato isto ocorre entre os rabequistas caiçaras, no documentário de Lia Marchi (2008) há um trecho de áudio do rabequista de Guaratuba tocando sozinho a versão de *A Chegada* guaratubana. O rabequista Zé Pereira apresenta em seu álbum *Rabeca Fandangueira* a gravação de uma chegada e uma despedida em solo de rabeca.

Um fator de sua sonoridade que favorece ainda mais essa independência da performance da rabeca é que ela é quase sempre tocada com duas cordas simultâneas, fazendo assim uso de bordões harmônicos.

No caso de Paranaguá a corda Ré e a corda Lá são tocadas juntas praticamente o tempo todo, desenvolvendo somente nessas duas cordas quase todas as melodias. A corda Mi é usada solta em um único momento na melodia da introdução. E a corda Sol faz algumas partes de melodias na *Chegada*, no *Beijamento* e na introdução da *Despedida 4*, quase sempre acompanhadas por uma corda adjacente.

Em Guaratuba as cordas Sol e Ré soam juntas na maior parte do tempo com algumas passagens nas cordas Do e Sol, sobretudo nas finalizações.

No uso das cordas duplas, quase sempre uma delas está solta. Em Guaratuba o rabequista sempre faz a linha apertando apenas uma corda e usando outra solta. Em Paranaguá existem algumas notas que são usadas com duas cordas apertadas.

A rabeca de Paranaguá dobra a linha da voz quase sempre. Apenas em *A Chegada* existem trechos nos quais a rabeca pode fazer uma linha diferente da voz. Estas opções de melodia podem ser vistas nos compassos 57 e 61, ambos no segundo ciclo. Uma melodia ligeiramente diferente pode ser vista também no compasso 32, que está no primeiro ciclo.

Em Guaratuba a rabeca não dobra a linha da voz, fazendo sempre contracantos.

As escalas de Dó e Sol, que são os tons das músicas de Guaratuba e Paranaguá respectivamente, aparecem nos braços das rabecas da mesma forma:

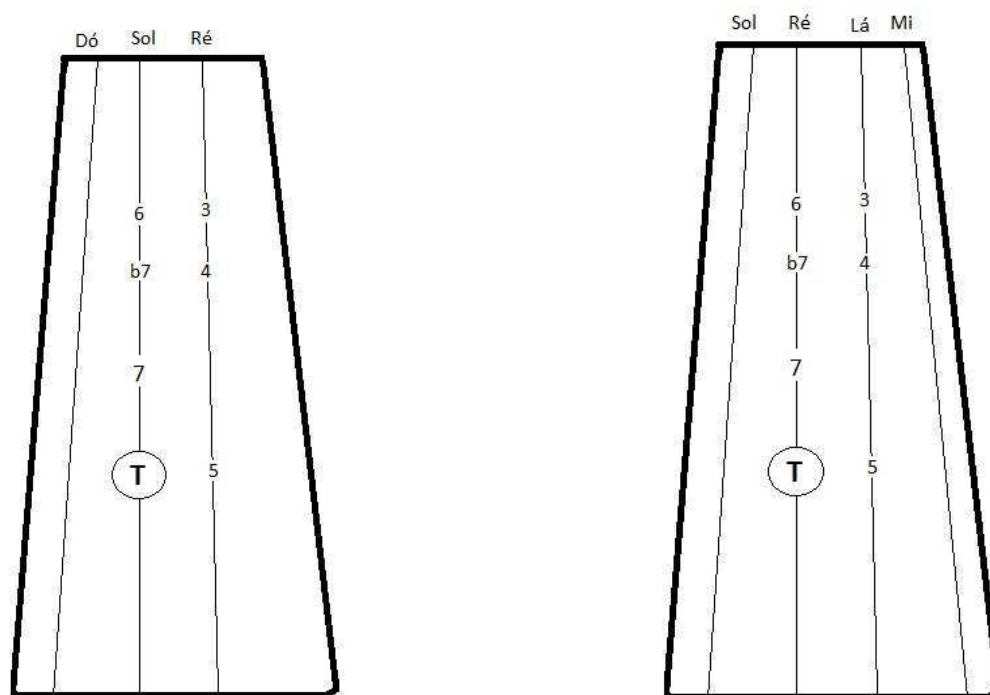


Figura 33 – Escalas dos braços das rabecas de Guaratuba e Paranaguá.

Ao realizar suas melodias com duas cordas, é comum que existam passagens em que a tônica na posição marcada seja tocada juntamente com a corda adjacente mais aguda solta, o que faz um intervalo de segunda maior.

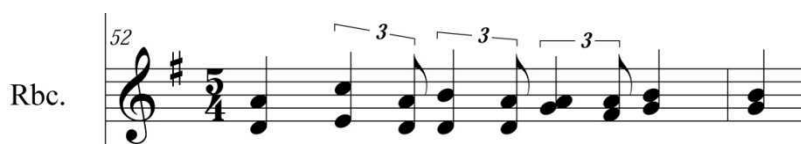


Figura 34 – Trecho da rabeca de Paranaguá que passa pelo intervalo de segunda maior.



Figura 35 – Trecho da rabeca de Guaratuba que passa pelo intervalo de segunda maior.

Esse intervalo dissonante dá uma sonoridade característica para a rabeca, mas ele não pode ser usado para colocar a tônica em uma posição de repouso. Para concluir as frases na tônica o rabequista de Guaratuba toca a

corda Sol na posição da tônica e a corda Dó solta. Já o rabequista de Paranaguá toca a corda Ré na posição da tônica e a corda Lá na posição da terça.

Eu ocultei da maior parte da transcrição o uso da corda dupla. Fiz isto para deixar clara a melodia principal. Na transcrição de *A Chegada*⁴⁷ em que apresento três ciclos da música, exemplificando algumas diferentes variações, a partir do segundo ciclo eu coloco também o som da corda solta. Na transcrição de Ramos da música de Guaratuba, as cordas duplas aparecem o tempo todo.

Outro fator que também dá independência para a rabeca é o fato de ela ser um instrumento também de função rítmica. O movimento do arco com o uso das cordas duplas produz um som ininterrupto demonstra o ritmo das melodias e também permite acentuações, o que faz que ela acompanhe o ritmo dos outros instrumentos inclusive o *tresillo*, que sempre passa pela melodia nas despedidas “dançantes”.

Em Paranaguá a rabeca também passa pela quarta aumentada em suas melodias, mas apenas em notas de passagem como que aparece em *A Chegada* e na *Despedida* 9.

3.10 Os Cantores na música do Divino.

A formação vocal mantêm os mesmos nomes e as mesmas funções nos dois grupos do litoral paranaense: o mestre que puxa os versos, o contrato ou tenor realiza uma segunda voz e o tipe faz a voz mais alta. Setti (1985, p. 181) aponta que esta formação vocal remete a formações do período medieval, inclusive pelo uso da palavra tipe.

Um dos sintomas da permanência das práticas medievais na nossa música de tradição oral transparece através do uso de palavra como, por exemplo, *tipe* ou *tripe*. O *motetus* francês do século XIII utilizava a voz principal (tenor), que propunha o canto. O contralto, *medius cantus* ou *duplum* se sobrepunha ao tenor, com canto possivelmente de origem profana. O *tertius cantus discantus* ou *triplum* se sobrepunha aos dois outros com melodia diferente (SETTI. 1985 , p. 181).

⁴⁷ Anexo I.

Há uma associação entre o mestre e a viola, e também entre o tipe e a caixa. No caso desta última, tanto o tipe quanto a caixa são posições de introdução de crianças na Romaria. O tipe é uma figura central nos repertórios sagrados dos caiçaras. Segundo Setti (1985, p. 182) a presença do tipe indica que o repertório corresponde ao grupo de repertórios com fins religiosos dos caiçaras. Quando a Folia entra numa casa ela se posiciona em roda e o tipe fica ao centro. Em Guaratuba, onde a região tonal é bem mais baixa que em Paranaguá, o tipe também canta em uma região bem mais grave. Isso é incomum, porque o tipe geralmente canta em regiões mais agudas, é o que podemos ver inclusive nos relatos de Setti sobre a música praticada no norte do litoral paulista. Mas em Guaratuba ocorre essa particularidade das vozes serem mais graves, inclusive a do tipe.

As linhas melódicas de cada grupo são diferentes, não se tratando da transposição uma da outra, porém elas têm encaminhamentos harmônicos quase idênticos. Nos dois grupos, o mestre canta seus dois primeiros versos e faz uma pausa para uma passagem instrumental. Ao final desse segundo verso, ambas as linhas vocais terminam no acorde dominante. No caso de Guaratuba ela termina na terça da dominante, que é a sétima maior do tom. No caso de Paranaguá foram vistos dois caminhos melódicos que podem parar na terça ou na quinta da dominante:



Figura 36 – Primeiros dois versos do mestre em Guaratuba.

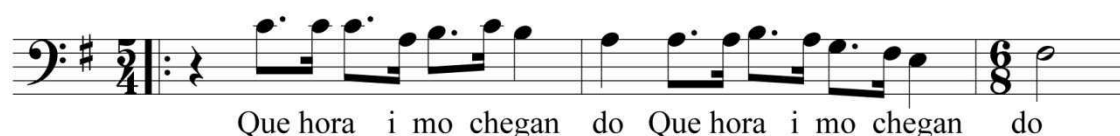


Figura 37 – Primeiros dois versos do mestre em Paranaguá. (terminando na terça da dominante).

Atenção ao fato de na transcrição de Paranaguá, feita por mim, a voz do mestre está em clave de Fá e, a de Guaratuba, feita por Carlos Ramos, a voz do mestre está em clave de Sol transposta uma oitava, como uma clave de tenor. Podemos ver que as duas melodias percorrem sentido e caminhos parecidos, mas não são a transposição uma da outra. Não possuem a mesma nota inicial, pois o mestre de Paranaguá inicia sua frase no quarto grau do tom e o mestre de Guaratuba inicia sua frase no quinto grau. Existe a semelhança de serem os dois intervallos justos, que carregam uma sonoridade que remete a música medieval.

Depois do trecho instrumental os mestres voltam a cantar em seu último verso solo. Ambos terminam este verso na tônica e então continuam sem interrupção o primeiro verso da segunda estrofe, acompanhado pelo coro. Em Guaratuba o coro acompanha o verso desde o início, já em Paranaguá apenas as finalizações dos versos têm a entrada do coro:

The musical score for Guaratuba shows three staves: T. (Tenor), M. (Master), and Cnt. (Choir). The lyrics are: "vo - ta. Que o Di - vi - no a - ben - ço - e são E a Trin - da - de lhe con - vi - da". The T. staff starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The M. staff starts with a whole note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The Cnt. staff starts with a whole rest followed by a half note G3, then a quarter note A3, and a half note B3.

Figura 38 – Primeira entrada do coro em Guaratuba (verso inicia no meio do segundo compasso).

The musical score for Paranaguá shows three staves: Tipe (Type), Contrato (Contract), and Mestre (Master). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "vo - ta. Que o Di - vi - no a - ben - ço - e são E a Trin - da - de lhe con - vi - da". The Tipe staff starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The Contrato staff starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The Mestre staff starts with a whole note G4, then a quarter note A4, and a half note B4.

Figura 39 – Primeira entrada do coro em Paranaguá.

Mesmo no trecho recortado do grupo de Paranaguá pode-se ver a última nota da frase solo do mestre que termina na tônica. Na transcrição de *A Chegada* existem três exemplos diferentes de melodia para o primeiro verso da segunda estrofe cantado pelo mestre, que neste exemplo recortado aparece em sua forma mais comum, que é uma melodia ascendente que parte do Si 1 e alcança o La 2. Neste verso que reparei uma tendência da melodia de usar apenas colcheias e não quiálteras. Ele termina no clímax da música que é a primeira nota longa do coro, quando o salto descendente de terça maior na voz do mestre parte do La 2, que é o segunda grau da tônica, atinge a sétima bemol.

No grupo de Guaratuba o mestre desenvolve a melodia deste verso de outra forma, com acompanhamento do coro desde o início da frase. O contrato e o tipe fazem uma melodia bem diferente da dele, sendo que o contrato já canta a sétima bemol antes da nota longa, ao tipe cabe uma melodia ascendente, o mestre faz uma melodia utilizando as notas Do 2 e Ré 2. E esta melodia do mestre pára na nota Ré 2, o segundo grau da tônica, e o mesmo movimento de terça maior descendente atinge a sétima bemol.

Podemos ver que a voz do contrato em Guaratuba é mais baixa que a do mestre, que tem por isso sua pauta colocada abaixo da do mestre. Essa é uma característica incomum se compararmos com informações sobre as outras Folias caiçaras de Paranaguá ou as relatadas por Kilza Setti (1985), assim como é incomum o fato do tipe cantar em uma tão região grave. A resultante do acorde final da nota longa é um acorde de bVII com o mestre e o contrato em uníssono na fundamental e o tipe fazendo a terça.

No grupo de Paranaguá, o contrato também faz um movimento descendente em defasagem com o movimento do mestre, que aumenta o efeito de densidade harmônica. O que faz com que o acorde das notas longas se mova de um La 2 – Ré 3 – La 3 para um Fa 2 – Do 3 – La 3, um acorde de bVII em uma posição aberta, alcançado com um movimento direto descendente defasado do mestre e do contrato que vão de um intervalo de quarta a um intervalo de quinta.

É válido mencionar um processo interessante que tem ocorrido em Paranaguá. Por terem levado a Romaria sozinhos muitos anos, Aorelio e Jairo

desenvolveram jeitos diferentes de fazer as vozes. No momento da abertura de vozes, Aorelio salta para a voz do contrato e Jairo faz o tipe, que ele faz desde adolescente, assim se forma uma abertura de voz brilhante, mesmo com a ausência da voz grave. Ou quando se juntava alguém que podia cantar a voz do tipe, Aorelio salta para a voz do contrato e Jairo faz a voz de baixo, que seria a continuação da voz do mestre, que eles chamam de “baixão”. Então temos uma situação em que o mestre está cantando a voz do meio, e uma segunda voz faz uma nota mais grave que a dele. Isto não sugere que o canto de Guaratuba tenha passado pelo mesmo processo para que a voz do mestre ficasse no meio. É apenas uma constatação de que também é corrente em Paranaguá que o mestre cante a voz do meio e não a mais grave.

No segundo verso do coro, ambos os grupos formam o acorde dominante com as vozes, já com o retorno da sétima maior.



Figura 40 – Segunda entrada do coro em Guaratuba.



Figura 41 – Segunda entrada do coro em Paranaguá.

Na versão de Guaratuba o acorde é formado na primeira inversão com a nota mais grave na terça na voz do contrato. O mestre está na fundamental e o tpe na terça uma oitava acima do contrato. As vozes do tpe e do contrato são totalmente paralelas neste verso.

No grupo de Paranaguá, o tpe está na terça, o contrato na quinta e, neste exemplo, o mestre está na terça, também deixando o acorde em primeira inversão. O tpe e o mestre fazem movimento contrário e alcançam um intervalo de oitava e o contrato sustenta a fundamental, a nota Ré. Existe outra possibilidade da melodia deste verso do mestre que ao invés de terminar a frase com o movimento Mi – Fa# ele faz o movimento Mi – Ré, realizando assim um movimento paralelo com o tpe e alcançando o intervalo de oitava com o contrato.

No terceiro verso do coro, eles terminam formando suas respectivas tônicas:



Figura 42 – Terceira entrada do coro em Guaratuba.



Figura 43 – Terceira entrada do coro em Paranaguá.

O acorde em Guaratuba é formado pelo contrato na fundamental, o mestre na terça e o tipe oitavando o contrato. Repare que na entrada da frase as vozes fazem um acorde subdominante, o que gera uma instabilidade final antes da resolução.

O grupo de Paranaguá faz o acorde com o tipe e o mestre atingindo a tônica em movimento paralelo a partir da sensível. E o contrato faz um movimento descendente da quinta para a terça do acorde. Certa vez Aorelio me orientou que esta voz do contrato deve ser feita sem retardo, evidenciando que “uma voz sobe e outra desce” e mostrando o movimento com as mãos.

O canto é algo de maior importância para a música do Divino e é alvo de maiores atenções durante a coordenação do mestre. Uma das orientações para os cantores do coro era para buscar uma voz estridente, chegando mesmo a produzir uma distorção. Um dos únicos tipos masculinos que vi em campo, Amauri, apelidado de “Sombra” cantava um agudo acompanhado de uma leve distorção que Aorelio gostava bastante. O próprio Aorelio faz uma distorção forte na voz quando faz a voz de contrato.

Nas gravações que temos do grupo de Guaratuba, que são as gravações feitas em campo por Carlos Ramos, o vídeo da visita do grupo guaratubano à casa de Aorelio em Valadares, e mais uma gravação encontrada na internet, não se nota essa distorção presente na voz do tipe, porém é possível perceber que mestre Naico usa um recurso de distorção, de certa forma gutural, em sua voz grave de mestre.

Nas Despedidas em Paranaguá o coro acompanha toda a repetição do verso e não só a finalização. O tipe sempre oitava a voz do mestre e o contrato faz uma terça a partir da voz do mestre.

Podemos concluir que uma característica da estética geral das vozes é que os coros estão sempre em formações abertas, é predominante a sonoridade de intervalos justos como quartas, quintas e oitavas, e movimentos diretos e paralelos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o motivo inicial deste projeto, que era compreender como é feita a música da Folia do Divino e o que tornava sua sonoridade tão diferenciada, aparentada à música medieval, podemos dizer que um avanço em vários sentidos foi feito. Sobre a herança da música pude aprender que sua conexão com a idade média através da cultura popular portuguesa do período do descobrimento é conhecida, e traços dessa herança estão nos nomes que utilizam, na organização vocal, nos instrumentos, e até mesmo no próprio costume de um folião que visita a casa das pessoas trazendo versos que funcionam como um portal de comunicação com o sagrado.

Aprendi que os instrumentos caiçaras podem apresentar consideráveis variações entre um e outro, e ainda sim manter características fundamentais que os fazem ser reconhecidos como o mesmo instrumento, como o conjunto de instrumentos de Gauratuba e de Paranaguá podem ser bem diferentes, mas as violas têm a turina, as rabecas se afinam em quintas e as caixas têm os “chios”. Aprendi como as diferenças nos instrumentos insfluenciam nas diferentes sonoridades das músicas dos caiçaras de diferentes regiões, e que o Paraná possui um núcleo de música caiçara, o de Guaratuba, que produz uma música com características que a diferenciam da música da maioria das regiões caiçaras, mas ainda podem ser reconhecidas como a mesma música. E que um dos fatores que mais mantém a possibilidade de entender as duas versões de *A Chegada* como a mesma música é o encaminhamento das vozes, que é quase idêntico nos dois grupos.

Das características que podemos citar como mais marcantes na música da Folia do Divino paranaense são sua instrumentação e organização vocal, a “bemolização”, e as modulações métricas que sempre acompanham os pontos clímax da música.

Outro fator interessante de se notar na música da Folia do Divino dos caiçaras é a repetição do três: São três cantores; três instrumentos; *A Chegada* é composta por três versos; o movimento da voz do mestre que alcança a sétima bemol é uma terça maior descendente; os intervalos entre um verso e outro do coro na versão de Paranaguá são de três compassos; em Paranaguá

se nomeia três tipos de levadas da viola em *A Chegada*, primeira, segunda e terceira; o ritual de visita em cada casa tem três momentos, a chegada, o tempo que se passa dentro da casa conversando, e a despedida.

A pesquisa realizada por meio deste convívio além de ter possibilitado aprender as músicas em seu próprio contexto, a ligação criada permanece, e continua sendo um ponto de interação com o objeto de pesquisa. A Folia do Divino faz parte de um vasto e complexo mundo musical dos caiçaras, ter me aproximado da música caiçara através desta manifestação cultural só me fez ver como este ambiente musical rico tem muito ainda para ser desvendado, tanto em seu contato e troca com os ambientes urbanos, quanto em suas formas que aparecem somente em seus preciosos recantos, como o simples hábito de tocar viola e contar histórias entre amigos no final de um dia.

A música da Folia do Divino mostrou que uma pesquisa participativa que coloque em destaque a performance musical pode revelar muitas particularidades interessantes e complexas, que ao mesmo tempo faz parte de todo um sistema ideológico e musical a ser compreendido. A música que fazem os caiçaras é, portanto, um vasto campo de pesquisa para a etnomusicologia. Existem muitas técnicas de *performance* a serem desvendadas em seus diferentes repertórios, e sua situação atual merece ser acompanhada.

Em ambos os núcleos de foliões paranaenses pude notar a relação de fé que os devotos têm com a bandeira e os foliões. A comitiva de foliões é sempre recebida com muita emoção e os devotos carregam histórias de como eles e seus familiares já foram ajudados pelos milagres do Divino. Pode-se dizer que o elemento que mais dá sentido à existência da Romaria e, a mantém viva e plena em sua significação são os devotos que aguardam o ano todo pela visita das Bandeiras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Festas Religiosas e a Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900**. São Paulo, Fapesp, 1999.

ADAMS, Cristina. Identidade caiçara: exclusão histórica e sócio-ambiental. *In* **Atualidades em Etnobiologia e Etnoecologia. Palestras convidadas do IV Simpósio Brasileiro de Etnobiologia e Etnoecologia**. Ulysses P. de Albuquerque (org.), Recife, Sociedade Brasileira de Etnobiologia e Etnoecologia, p. 27 – 43, 2002.

ALMEIDA, Antônio Paulino de. **Mémória Histórica sobre Cananéia**. São Paulo, [s.n.], 1963.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo, Duas Cidades, 1982.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BAILY, John. Learning to perform as a research technique in ethnomusicology. **British Journal of Ethnomusicology**. v. 10, n. 2, p. 85 – 98, 2001.

_____. John Blacking and the “Human/Musical Instrument Interface”: Two Plucked Lutes from Afghanistan. *In* REILLY, Suzel Ana. (orgs.) **The musical human: rethinking John Blacking’s ethnomusicology in the twenty-first century**. Aldershot, Ashgate, 2006.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um Manual Prático**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2012.

BAZZO, Juliane. **Mato que vira mar, mar que vira mato: O território em movimento na vila de pescadores da Barra de Ararapira (Ilha do superagüi, Guaraqueçaba, Paraná)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BITTER, Daniel. **A Bandeira e a Máscara. A circulação de objetos rituais nas folias de reis**. Rio de Janeiro, 7letras, Iphan, 2010.

BLACKING, John. **How Musical is Man?**. London, University of Washington, 1974.

_____. **Music Culture and Experience: selected pappes of J. Blacking**. Ed. R. Byron, Chicago and London, University of Chicago Press, 1995.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva. & RANDO, José Augusto Gamba. (orgs.) **Fandango de Mutirão**. Curitiba, Mileart, 2003.

CÂMARA, João M. Bettencourt. **Para a Sociologia da música tradicional açoriana**. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15 (2), p. 28 – 35, 2001.

COELHO, Karina da Silva. **Entre ilhas e comunidades: Articulações políticas e conflitos socioambientais no Parque Nacional do Superagui**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

DIEGUES, Antônio Carlos. (orgs.) **Enciclopédia Caiçara – v.1: O Olhar do pesquisador**. São Paulo, HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2004.

_____. **Enciclopédia Caiçara – v.2: Falares Caiçaras**. São Paulo, HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2005.

_____. **Enciclopédia Caiçara – v.5: festas, lendas e mitos caiçaras**. São Paulo, HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006.

DUARTE, Letícia Ayumi. **Argonautas do Superagui: identidade, território e conflito em um parque nacional brasileiro**. Dissertação (mestrado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental), UDESC, Florianópolis, 2013.

FERRERO, Cíntia Biscosin. **Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais de seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

GIMENES-MINASSE, Maria Henriqueta Sperandio Garcia. **Cozinhando a tradição: festa, cultura, história e turismo no litoral paranaense**. Curitiba, Editora UFPR, 2013.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. A (Ethno)musicologia Anglo-americana Sob Doze Perspectivas: Uma Resenha do livro *The New (Ethno)musicologies*. **Per-Musi Online – Revista acadêmica de música**. Belo Horizonte, n. 25, p. 122 a 126, 2012.

GRAMANI, Daniella da Cunha. (org.). **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba [s.n.], 2002.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de

Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da cultura**. 4ª ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1982.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs.) **A invenção das tradições**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. **Ethnomusicology**. University of Illinois Press, v. 4, n. 2, p. 55 – 59, 1960.

JURKEVICS, Vera Irene. Festas Religiosas: A materialidade da fé. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 43, p. 73 – 86. Editora UFPR, 2005.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

KUBIK, Gerhard. Natureza e estruturas de escalas musicais africanas. **Estudos de Antropologia Cultural**. Lisboa, n. 3. J.I.U., 1970.

_____. Pesquisa Musical Africana dos dois lados do Atlântico: Algumas Experiências e Reflexões Pessoais. **Revista USP**. São Paulo, n. 77, p. 90 – 97, março/maio, 2008.

LAPLANTINE, François. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira margem, 2004.

LINEMBURG JUNIOR, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade. **Opus**. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 171 – 190, dez. 2012.

LINEMBURG JUNIOR, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática**. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

LLANO, Héctor López. **Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología**. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo, Abril, 1976.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homem, terra, música e cordas**. Curitiba, Olaria, 2002.

_____. **Tocadores – Brasil e Portugal: sons em movimento**. Curitiba, Olaria, 2006.

_____; OSAKI, Mauricio. **Divino: folia, festa, tradição e fé no litoral do Paraná**. Documentário DVD 28 min. Curitiba, Olaria, 2008.

MARTINS, Patrícia. **Um divertimento trabalhado: o fazer Fandango na Ilha de Valadares**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. **A Música da Folia do Divino Paranaense: Estudo Sobre a Prática Musical das Comunidades Caiçaras de Guaratuba e Ilha dos Valadares (2012 – 2014)**. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo, Terceira Margem, 2006.

MUNIZ, José Carlos. **Uma Romaria do Espírito Santo**. Curitiba, Imprensa Oficial, 2010.

MUSSOLINI, Gioconda. **Ensaio de Antropologia Indígena e Caiçara**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. 2ª ed. Chicago, University of Illinois Press, 2005.

NOVAK, Patrícia; DEA, Telma Suckow Leal. **O Fandango Paranaense na Ilha de Valadares: Uma Manifestação Caiçara**. Curitiba, Imprensa Oficial, 2005.

OLIVEIRA, Roberta Baltazar de; LARA, Larissa Michelle. **O fandango na cultura popular paranense: origem e caracterização**. Maringá, CESUMAR, 2004.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44 n. 1, 2001.

PAES, Silvia Regina. A Herança Indígena na Cultura Caiçara. **Cadernos de Pesquisa**. São Luís, v. 17, n. 3, p. 19 – 27, set/dez, 2010.

PIEDEDE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In Vanda Bellard Freire (org.). **Horizontes de pesquisa em música**. Rio de Janeiro, 7letras, p. 63- 81, 2010.

PINTO, Cláudia Maria Entres Santana. **O Resgate da Romaria do Divino na Ilha dos Valadares**. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PINTO, Inami Custódio. **Fandango do Paraná**. Curitiba, Editora UFPR, 1992.

_____. **Folclore: Aspectos Gerais**. Curitiba, Ibpx, 2005.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Mejanera: Aláude Latino-americano. **Música em Contexto**. Brasília, ano V, v.1, p. 99-114, dezembro 2011.

RAINHO, Ana Paula. **A gente vive no Mar: Saberes oceanográficos na comunidade tradicional Barra do Ararapira**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

RAMOS, Carlos. **Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense**. Dissertação (Mestrado em Música), Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

REILY, Suzel Ana. **Do Folclore à Cultura Popular**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil**. Chicago: University of Chicago Press. 2002.

_____. (orgs.) **The musical human: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the twenty-first century**. Aldershot, Ashgate, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANTOS FILHO, Benedito Nicolau dos. **Mitos e heróis do folclore paranaense**. Curitiba, [s.n.], 1979.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de campo**. São Paulo, n 17, p. 237 – 260, 2008.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo caçara paulista e de sua produção musical**. São Paulo, Ática, 1985.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Fandangueiros, Folcloristas e “Produtores Culturais”: Um Estudo sobre a trajetória conceitual do Fandango**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

STADEN, Hans. **Duas Viagens ao Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1974.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mártires de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n 16, p.191 – 200, 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964)**. Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLEMS, Emilio. **Buzios Island: a caiçara community in southern Brazil**. New York, J. J. Agustin Publisher, 1952.

ZAMBONIN, Graciliano. **Transcrições do Fandango Paranaense**. Trabalho de Graduação em Música. Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2006.

ZILLI, Luiz Eulógio. Guaratuba de outrora. **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba, ano 2, n. 2, outubro 1976.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

Mapas encontrados em Google maps: <https://www.google.com.br/maps/@-24.5866164,-47.6051257,8z> disponível em 20/07/2016.

ANEXO I – PARTITURAS

1 – Transcrições de Paranaguá feitas pelo autor.

Aqui apresento as transcrições das músicas da Folia do Divino na versão de Paranaguá. A começar por *A Chegada*, que além da introdução é apresentada com três ciclos de estrofes, mostrando algumas diferentes opções para as melodias.

O terceiro ciclo é transcrito a partir do jeito de cantar de mestre Gabriel identificado em duas gravações no anexo III.

A transcrição não representa uma gravação específica, ela reflete uma combinação das diferentes gravações com o aprendizado de campo. As linhas são escritas com poucos ornamentos, baseadas no que é passado para foliões iniciantes

Também procurei deixar na linha da rabeca que o agrupamento das bandeiras de colcheia representasse o início de cada frase.

A viola é escrita com clave rítmica acompanhada da cifra com a forma do acorde na viola caiçara.

A escrita da caixa é feita da seguinte maneira:

Primeiro espaço – pele fraco.

Segunda linha – pele forte.

Quarto espaço – aro.

A Chegada

Valadares

Intro: A

Rabeca

Viola

Caixa

B

Rbc.

Vla.

Cx.

12

Rbc.

Vla.

Cx.

Chord diagrams and fret numbers for Viola:

- System 1 (Measures 4-6): G, G2, G, G2, G, G2
- System 2 (Measures 7-9): G, G2, G, G2, G, G2
- System 2 (Measures 10-11): 0, C 3fr., 0
- System 3 (Measures 12-14): G, 0, D, 0, G, 0, C 3fr., 0, G, 0

B'

17

Rbc.

Vla.

Cx.

21

Rbc.

Vla.

Cx.

C

26

Rbc.

Vla.

Cx.

A

D 0 G 0 D 0 G 0

D 0 G G2 G 0 D' 5fr. C 3fr. 0

G G2 G G2 G G2 G G2

Parte cantada: ciclo 1

Que hora imo chegan_do Que hora imo chegan_do

30

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Chord diagrams for Vla.:

- Measure 30: G
- Measure 31: G2
- Measure 32: G
- Measure 33: 0, F maj7, 0, D

34

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Nesse momento sagrado Que hora imo chegan_do

Chord diagrams for Vla.:

- Measure 34: 0, G
- Measure 35: 0, F maj7, F
- Measure 36: F maj7, F
- Measure 37: F maj7

38

Ti.

Cntr.

Mst.

Que hora imo chegan do

Rbc.

Vla.

Cx.

38

F

F maj7

0

D

42

Ti.

Cntr.

Mst.

Nesse momento sagra do

Rbc.

Vla.

Cx.

42

0

G

G2

G

G2

46

Rbc.

Vla.

Cx.

46

G G2 G G2 G 0

ciclo 2

49

Mst.

Senhora dona da casa Senhora dona da casa

49

Rbc.

Vla.

Cx.

49

G 0 Fmaj7 0 D

52

Ti.

Cntr.

Que hoje deve estar contente Senhora dona da ca__sa

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

55

Ti.

Cntr.

Senhora dona da ca__sa

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

0 G 0 Fmaj7 F Fmaj7

F Fmaj7 F Fmaj7 0 D

Detailed description of the musical score: The score is for a band with vocalists (Ti., Cntr.), Mst., Rbc., Vla., and Cx. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 52-55 show vocal entries and accompaniment. Chord diagrams are provided for the guitar (Vla.) part. The lyrics are: 'Que hoje deve estar contente Senhora dona da casa'.

59

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Que hoje deve estar conten_____te

F maj7 0 G G2

63

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

G G2 G G2 G G2 G

ciclo 3

67

Ô que ho_ra ex_celen__te Ô que hora excelen____te

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

67

G 0 F maj7 0 D

70

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

70

0 G 0 F7M F F7M F F7M

Hora de Nossa Senhora Ô que hora excelen__te

74

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Ô que hora excelen te

74

F

F maj7

0

D

78

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Hora de nossa Senho ra

78

0

G

G2

G

G2

82

Ti.

Cntr.

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

85

Rbc.

Vla.

Cx.

The musical score is written for six parts: Ti., Cntr., Mst., Rbc., Vla., and Cx. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 82-84, and the second system covers measures 85. In measures 82-84, the Rbc., Vla., and Cx. parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Ti. and Cntr. parts have whole rests. In measure 85, the Rbc. part has a whole rest, while the Vla. and Cx. parts continue the rhythmic pattern. The Cx. part features triplets in measures 84 and 85. The Vla. part has guitar chord diagrams for G and G2 in measures 82-84 and 85.

Despedidas

As despedidas são transcritas apenas com um ciclo, começando sempre com suas partes instrumentais, caso de repetição demonstram como se organiza a parte instrumental e a parte cantada.

Despedida 1

Score for "Despedida 1" in 2/4 time, featuring Rabeca, Viola, Caixa, Mst., Rbc., Vla., and Cx. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (7, 14, and 14).

System 1 (Measures 7-14):

- Rabeca:** Melodic line in treble clef, key of D major.
- Viola:** Accompanying line in alto clef, featuring chords D, G, and D.
- Caixa:** Percussion line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Mst.:** Mellophone line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Rbc.:** Recorder line in treble clef, featuring a melodic line.
- Vla.:** Violoncello line in alto clef, featuring a melodic line.
- Cx.:** Cello line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

System 2 (Measures 14-21):

- Mst.:** Mellophone line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Rbc.:** Recorder line in treble clef, featuring a melodic line.
- Vla.:** Violoncello line in alto clef, featuring a melodic line.
- Cx.:** Cello line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

System 3 (Measures 21-28):

- Mst.:** Mellophone line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Rbc.:** Recorder line in treble clef, featuring a melodic line.
- Vla.:** Violoncello line in alto clef, featuring a melodic line.
- Cx.:** Cello line in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The lyrics "Divi_no espírito santo essa bandera chegou" are written above the Mst. staff in the first system, and "Divi_" is written above the Mst. staff in the third system.

Despedida 1

2 Despedida 1

The musical score for 'Despedida 1' is presented in two systems. The first system covers measures 19 to 24, and the second system covers measures 25 to 30. The score is for a band and includes vocal parts. The instruments are: Tuba (Tp.), Contrabass (Cntr.), Mellophone (Mst.), Baritone (Rbc.), Viola (Vla.), and Cymbal (Cx.). The vocal parts are for Soprano (Sopr.) and Alto (Alto). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese. The first system shows the vocal parts entering in measure 19 with the lyrics 'no espírito santo essa bandera chegou Divi_no espírito'. The second system shows the vocal parts continuing in measure 25 with the lyrics 'san_to e_ssa bandera chegou Divi_no espírito'. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The Viola and Cymbal parts have specific markings in measures 20 and 21, including a '0' and a 'D'.

19

25

25

25

no espírito santo essa bandera chegou Divi_no espírito

san_to e_ssa bandera chegou Divi_no espírito

Despedida 1

3

31

8

31

8

san__to e__ssa bandera chego__ou

31

8

0 G 0 G

31

8

31

8

Cx.

Despedida 2

Rabeca
 Viola
 Caixa

6
 Mst.
 Rbc.
 Vla.
 Cx.

12
 Mst.
 Rbc.
 Vla.
 Cx.

Divino espírito santo espírito
 santo Aqui nessa casa che i a

The musical score is for a piece titled "Despedida 2". It is written in 2/4 time and features six staves: Rabeca (Violin), Viola, Caixa (Cymbal), Mst. (Mellophone), Rbc. (Recorder), and Vla. (Flute). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 6 and ends at measure 11. The second system starts at measure 12 and ends at measure 17. The lyrics are in Portuguese and are placed below the Mst. and Rbc. staves. The lyrics are: "Divino espírito santo espírito" (measures 6-11) and "santo Aqui nessa casa che i a" (measures 12-17). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Despedida 2

18

Divino Espírito Santo

18

san to A qui nessa casa que eu moro

23

23

Despedida 3

The musical score for "Despedida 3" is written for a band. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Rabeca:** Melodic line in the treble clef, starting with a rest and then playing a series of eighth and sixteenth notes.
- Viola:** Accompanying line in the treble clef, featuring guitar chords (D, G, D) and a rhythmic pattern of eighth notes.
- Caixa:** Percussion line in the bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Rbc. (Rabeca):** Melodic line in the treble clef, starting with a rest and then playing a series of eighth and sixteenth notes.
- Vla. (Viola):** Accompanying line in the treble clef, featuring guitar chords (G, D, G, D, G, D, G) and a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cx. (Caixa):** Percussion line in the bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Mst. (Mistral):** Bass line in the bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The lyrics are: **Ó Di_vi_no espírito san_to**

The score includes guitar chords (D, G, D, G, D, G, D, G) and a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 9 and the second system starting at measure 10.

Despedida 3

16 E a nossa Se nhora sa

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

22

8

Cntr.

8

grada Divi no espírito san to

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

22

0 D

3

The musical score is for a piece titled 'Despedida 3'. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line consists of a Soprano (Cntr.) and a Bass (Mst.) part. The instrumental parts include a Mellophone (Mst.), a Baritone (Rbc.), a Violoncello (Vla.), and a Contrabass (Cx.). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo is marked 'Despedida 3'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 16 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 27. The vocal line has lyrics in Portuguese. The instrumental parts provide harmonic support and texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks. The vocal line is written in a standard staff with a treble clef for the Soprano and a bass clef for the Bass. The instrumental parts are written in a standard staff with a treble clef for the Mellophone and Baritone, and a bass clef for the Violoncello and Contrabass. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, accidentals, and articulation marks. The vocal line is written in a standard staff with a treble clef for the Soprano and a bass clef for the Bass. The instrumental parts are written in a standard staff with a treble clef for the Mellophone and Baritone, and a bass clef for the Violoncello and Contrabass. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, accidentals, and articulation marks.

Despedida 3

28

8

1. 2.

8

E a nossa Se nhora sagrada

28

3

0 G 0 G

28

8

8

8

Despedida 4

Sheet music for "Despedida 4" featuring three staves: Rabeca (Violin), Viola, and Caixa (Cello).

The music is in 2/4 time, key of D major (one sharp). The piece is divided into three systems, each starting with a measure number (7, 7, and 12 respectively).

System 1 (Measures 7-12):

- Rabeca:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Viola:** Accompanying line with eighth notes and chords. Chord diagrams for D, G, and D are shown above the staff.
- Caixa:** Bass line with eighth notes and chords. Chord diagrams for D, G, and D are shown above the staff.

System 2 (Measures 7-12):

- Rbc.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vla.:** Accompanying line with eighth notes and chords. Chord diagrams for G, D, G, C (3fr.), and G are shown above the staff.
- Cx.:** Bass line with eighth notes and chords. Chord diagrams for G, D, G, C (3fr.), and G are shown above the staff.

System 3 (Measures 12-17):

- Rbc.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vla.:** Accompanying line with eighth notes and chords. Chord diagrams for D, G, D, G, and D are shown above the staff.
- Cx.:** Bass line with eighth notes and chords. Chord diagrams for D, G, D, G, and D are shown above the staff.

2

Despedida 4

17 Divino espírito santo nesse momento vôu

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

23 Divino espírito santo nesse momento vô

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Despedida 4

3

29

Ti

8

Cntr.

8

Mst.

ou Divi_no espírito santo nesse momento vôu Divi_no espírito

29

Rbc.

G 0 D 0 G 0 D 0 G 0 D 0

29

Vla.

Cx.

The musical score is for a piece titled 'Despedida 4'. It consists of six staves. The first three staves are for vocal parts: Soprano (Ti), Contralto (Cntr.), and Misto (Mst.). The last three staves are for instrumental parts: Recorder (Rbc.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cx.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score begins at measure 29. The vocal parts have lyrics: 'ou Divi_no espírito santo nesse momento vôu Divi_no espírito'. The instrumental parts feature a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part includes guitar-style fretboard diagrams for the notes G, D, G, D, G, D, G, D. The Cello/Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

35

Ti

8

1. 2.

Cntr.

8

santo nesse momento vôu

Mst.

35

Rbc.

G 0 D 0 G 0 G

Vla.

35

Cx.

Detailed description: This is a musical score for measures 35-38. The score is written for six parts: Ti (Tenor), Cntr. (Contralto), Mst. (Mistaken), Rbc. (Rhythm), Vla. (Violoncello), and Cx. (Cello). The key signature is one sharp (F#). The Ti part has a first ending and a second ending. The Cntr. part has lyrics 'santo nesse momento vôu'. The Mst. part has a first ending and a second ending. The Rbc. part has a first ending and a second ending. The Vla. part has guitar chords G, 0, D, 0, G, 0, G. The Cx. part has a first ending and a second ending.

Despedida 5

Sheet music for "Despedida 5" in 2/4 time, featuring three staves: Rabeca (Violin), Viola, and Caixa (Cello/Double Bass).

The first system (measures 1-5) shows the Rabeca staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Viola and Caixa staves use a C-clef (bass clef). The music includes triplets and slurs. The Viola staff includes guitar-style chord diagrams for D and G, with fingerings 0 and 3 indicated.

The second system (measures 6-10) continues the piece, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). The Rabeca staff includes a measure rest in the second ending. The Viola and Caixa staves continue with the same rhythmic patterns and guitar-style chord diagrams.



11 Di vi no espírito santo

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

0 D 0 G 0 D 0 G 0

17 E a Santi ssima trin da

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

D G 0 D 0

22

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

de Divino espirito santo e a san_tissi_ma trinda_a de

Rbc.

22

3

G 0 D

Vla.

22

Cx.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 147, showing measures 22 through 27. The score is written for a choir and a band. The vocal parts are Soprano (Ti.), Contralto (Cntr.), and Mellophone (Mst.). The instrumental parts are Recorder (Rbc.), Viola (Vla.), and Cello (Cx.). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'de Divino espirito santo e a san_tissi_ma trinda_a de'. The Viola part includes guitar-style chord diagrams for G, 0 (open), and D. The Recorder part has a triplet of eighth notes in measure 27.

Despedida 5

28

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

3

1.

2.

Ea santí ssima trinda de

3

3

3

3

0 G 0 D 0 G 0 G

Vla.

28

Cx.

The musical score is for a piece titled 'Despedida 5'. It consists of six staves. The vocal parts (Ti., Cntr., Mst.) are in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). They begin at measure 28. The Ti. part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Cntr. and Mst. parts have a triplet of eighth notes in measure 30. The instrumental parts (Rbc., Vla., Cx.) are in treble and bass clefs. The Rbc. part has triplets of eighth notes in measures 28, 30, and 31. The Vla. part has a series of chords in measures 28-31, with fingerings 0 G, 0 D, 0 G, and 0 G. The Cx. part has a series of chords in measures 28-31, with fingerings 0 G, 0 D, 0 G, and 0 G.

Despedida 6

Rabeca
 Viola
 Caixa

9 1. 2.
 Mst. Di_vi__ no espirito santo nosso pai Da sal__vação da salvaçã_
 Rbc.
 Vla. G 0 D
 Cx.

2

Despedida 6

17

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

17

Rbc.

3

3

Vla.

17

Cx.

Di_vino espírito santo nosso

0 G 0

24

Ti. 8

Cntr. 8

Mst.

pai da sal_ va_ çã_ ã_ o

Rbc. 24

Vla. 24

Cx.

1. 2.

D 0 G G

Despedida 7

Sheet music for "Despedida 7" in 2/4 time, featuring three systems of music for Rabeca, Viola, and Caixa.

System 1:

- Rabeca:** Treble clef, key of D major. Measures 1-5.
- Viola:** Alto clef, key of D major. Measures 1-5. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.
- Caixa:** Bass clef, key of D major. Measures 1-5. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.

System 2:

- Rbc.:** Treble clef, key of D major. Measures 6-11.
- Vla.:** Alto clef, key of D major. Measures 6-11. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.
- Cx.:** Bass clef, key of D major. Measures 6-11. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.

System 3:

- Rbc.:** Treble clef, key of D major. Measures 12-17.
- Vla.:** Alto clef, key of D major. Measures 12-17. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.
- Cx.:** Bass clef, key of D major. Measures 12-17. Chord diagrams for G and D are shown above the staff.

2

Despedida 7

Vem trazer seu ben_zi_men_to

17

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Ti.

Cntr.

Dentro da co_mu_ni_da_de Vem tra_zer seu ben_zi_mento Dentro

24

Mst.

Rbc.

Vla.

Cx.

Despedida 7

33

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

33

Rbc.

33

Vla.

Cx.

da co mu ni da a de

1. 2. 3

The musical score is for a piece titled 'Despedida 7'. It consists of six staves: Soprano (Ti.), Contralto (Cntr.), Mezzo (Mst.), Alto (Rbc.), Viola (Vla.), and Cello (Cx.). The key signature is one sharp (F#). The Soprano part begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one sharp. The Contralto part also begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one sharp. The Mezzo part begins at measure 33 with a bass clef and a key signature of one sharp. The Alto part begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one sharp. The Viola part begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one sharp. The Cello part begins at measure 33 with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics 'da co mu ni da a de' are written under the Contralto staff. The Soprano part has a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a third ending (3). The Viola part has a guitar fretboard diagram for measure 33, showing a D chord. The Cello part has a guitar fretboard diagram for measure 33, showing a D chord.

Despedida 8

Score for "Despedida 8" in 2/4 time, featuring Rabeca, Viola, Caixa, Mst., Rbc., Vla., and Cx.

Rabeca: Melodic line in treble clef, key of D major. The piece begins with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a repeat sign.

Viola: Accompanying line in alto clef. It features guitar chord diagrams for G, 0, D, 0, G, 0, and D, indicating fingerings for the instrument.

Caixa: Percussion line in bass clef, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Mst. (Mistaken): Bass line in bass clef, featuring a first and second ending marked "1." and "2.".

Rbc. (Rabeca): Melodic line in treble clef, continuing the main melody.

Vla. (Viola): Accompanying line in alto clef, continuing the guitar accompaniment with chord diagrams.

Cx. (Caixa): Percussion line in bass clef, continuing the rhythmic accompaniment.

Lyrics: Divino espírito san__an__to Vai__sair de vossa

Despedida 8

2
17

Ti. 8

Cntr. 8

Mst.

Rbc. 17

Vla. 17

Cx.

mã_ã_o Divi_no espírito san_an_to Vai sa_

0 D

24

1. 2.

Ti. 8

Cntr. 8

Mst.

Rbc. 24

Vla. 24

Cx.

_ir de vos_sa mã_ã_o

0 G G

The musical score is for a piece titled "Despedida 8". It is written for a vocal ensemble (Tenor, Contralto, Soprano) and a guitar. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 17 and ends at measure 23. The second system starts at measure 24 and ends at measure 28. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The guitar part includes chord diagrams for D and G.

Despedida 9

primeira melodia

Rabeca

Viola

Caixa

8

Rbc.

Vla.

Cx.

8

2

Despedida 9

15

Mst.

Dona fez a sua o_ferta ao di_vi_no es_pírito san_to

Rbc.

Vla.

G

0 D

Cx.

22

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

A Dona fez a sua o_fer_ta ao di_vi_no es_

Rbc.

22

Vla.

22

Cx.

Despedida 9

3

28

Ti.

Cntr.

Mst.

pí____rito san____to

Rbc.

Vla.

Cx.

0 G G

> >

The musical score is for a piece titled 'Despedida 9'. It consists of six staves. The vocal parts (Ti., Cntr., Mst.) are in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The instrumental parts (Rbc., Vla., Cx.) are in treble and bass clefs with a key signature of one sharp. The vocal parts have lyrics 'pí____rito' and 'san____to'. The instrumental parts include guitar chords (0, G, G) and accents (>). The score is marked with a repeat sign and a first/second ending bracket.

Despedida 9

segunda melodia

Rabeca

Viola

Caixa

8

Rbc.

Vla.

Cx.

8

2

Despedida 9

15

Mst.

15

Rbc.

15

Vla.

G

0

D

Cx.

22

Ti.

8

Cntr.

8

Mst.

22

Rbc.

22

Vla.

22

Cx.

Dona fez a sua o__fer__ta ao di__vi__no es__píri__to santo

Dona fez a sua o__fer__ta ao di__vi__no es__

Despedida 9

3

28

Ti.

8

1.

2.

Cntr.

8

Mst.

pí_ rito san_ to

28

Rbc.

0

G

G

28

Vla.

Cx.

The musical score is for a piece titled 'Despedida 9'. It consists of six staves. The first three staves are for vocal parts: Tenor (Ti.), Contralto (Cntr.), and Mistle (Mst.). They all begin at measure 28 and feature a melodic line with a slur over measures 29 and 30, followed by a repeat sign and a final measure. The vocal parts have two endings, labeled '1.' and '2.'. The fourth staff is for the Recorder (Rbc.), starting at measure 28 with a melodic line that includes a slur and a repeat sign. The fifth staff is for the Viola (Vla.), starting at measure 28 with a bass line that includes a slur and a repeat sign. The sixth staff is for the Cello (Cx.), starting at measure 28 with a bass line that includes a slur and a repeat sign. The lyrics 'pí_ rito san_ to' are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and repeat signs.

Beijamento

Sheet music for the piece "Beijamento", featuring three staves: Rabeca (Violin), Viola, and Caixa (Cello/Double Bass). The music is in 6/8 time and D major.

First System:

- Rabeca:** Starts with a whole rest, followed by a melodic line. A repeat sign appears after the first measure.
- Viola:** Starts with a whole rest, followed by a melodic line. Fingering: D (1), 0, G (1), 0, D (1), 0.
- Caixa:** Starts with a whole rest, followed by a rhythmic pattern. Dynamics: *ff*.

Second System (Measures 5-10):

- Rbc.:** Continues the melodic line.
- Vla.:** Continues the melodic line. Fingering: G (1), 0, D (1), 0, G (1), 0, D (1), 0, G (1), 0.
- Cx.:** Continues the rhythmic pattern.

Third System (Measures 10-15):

- Rbc.:** Continues the melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a "3" and a slur.
- Vla.:** Continues the melodic line. Fingering: D (1), 0, G (1), 0, D (1), 0, G (1), 0.
- Cx.:** Continues the rhythmic pattern. Accents are marked with ">" on the final four measures.

2

Beijamento

14

Rbc.

Vla.

Cx.

18

Rbc.

Vla.

Cx.

22

Rbc.

Vla.

Cx.

26

Rbc.

Vla.

Cx.

2 – Transcrição de Guaratuba feitas por Ramos (2012).

Folia do Divino - Guaratuba, 13 junho de 2010 transcrição do Agradecimento feito na 'casa da tv' (vide relato)

transcrição: Carlos Ramos

Foliões - Naico, Jorginho, Eloi, Eraldo

The musical score is written for five instruments: Tiple, Mestre, Contrato, Rabeca, and Caixa (aro, pele médio, pele forte). The time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese and describe a religious celebration. The score is divided into three systems, with measures 12, 23, and 23 marked at the beginning of each system. The tempo changes from 'rall' to 'a tempo' at measure 23.

System 1 (Measures 1-11):

Tiple: - - - - -
Mestre: - - - - - O Di - vi - no que'a-ben - ço - e O Di - vi -
Contrato: - - - - - A Trin - da - de lhe con - vi - da A Trin - da -
Rabeca: [Musical notation]
Caixa: [Musical notation]

System 2 (Measures 12-22):

T. [Musical notation]
M. [Musical notation] no que'a-ben - ço - e A'o-fer - ta des sa de-
de lhe con - vi - da E com e - la a por-cis-
Cnt. [Musical notation]
Rab. [Musical notation]
Cx. [Musical notation]

System 3 (Measures 23-32):

T. [Musical notation] *rall* *a tempo*
M. [Musical notation] vo ta. Que o Di - vi no a-ben - ço - e
são E a Trin - da de lhe con - vi - da
Cnt. [Musical notation]
Rab. [Musical notation]
Cx. [Musical notation]

2

34

T. - - - - -

M. - - - - -

Cnt. - - - - -

Rab. - - - - -

Cx. - - - - -

O Di - vi - no que a - ben - ço - e
E'a Trin - da - de lhe con - vi - da

45

T.

M.

Cnt.

Rab.

Cx.

A'o-fer - ta des sa de - vo ta
E com e - la por-cis - são e

1.

1.

The musical score for "The Rose Tree" is presented in five staves. The vocal parts (T., M., Cnt.) are in treble and bass clefs, while the instrumental parts (Rab. and Cx.) are in a single-clef system. The score includes a key signature of one flat and a common time signature. The vocal lines feature a melody with a repeat sign and a second ending. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with the Rabbits part featuring a melody and the Cuckoo part featuring a rhythmic pattern. The score concludes with a "rall." marking.

ANEXO II – FOTOS



Foto 7 – Foto do acervo do Museu Paranaense de um construtor caçara não identificado fazendo uma viola “em aro”, possivelmente da década de 1950 (foto: Vladimir Kozák).



Foto 8 – Viola antiga do acervo do Museu Paranaense, feita “em aro”, é possível ver que o fundo é feito com mais de uma peça de madeira. (foto do autor).



Foto 9 – Rabeca e medalha do Divino Espírito Santo. (foto de redes sociais de Aorelio).



Foto 10 – Caixa de Valadares com seus dois “birros”, um de cada tamanho. (foto do autor).



Foto 11 – Detalhe do “chio” da caixa de Valadares. (foto do autor).



Foto 12 – Detalhe do “chio” da caixa de Guaratuba. (foto do autor).



Foto 13 – Rabeca de mestre Aorelio, laterais feitas “em aro”, quatro cordas com microafinações, ao lado o arco com “crina” de fios de nylon. (foto do autor).



Foto 14 – Detalhe do arco de Aorelio com “crina” de fios de nylon. (foto do autor).

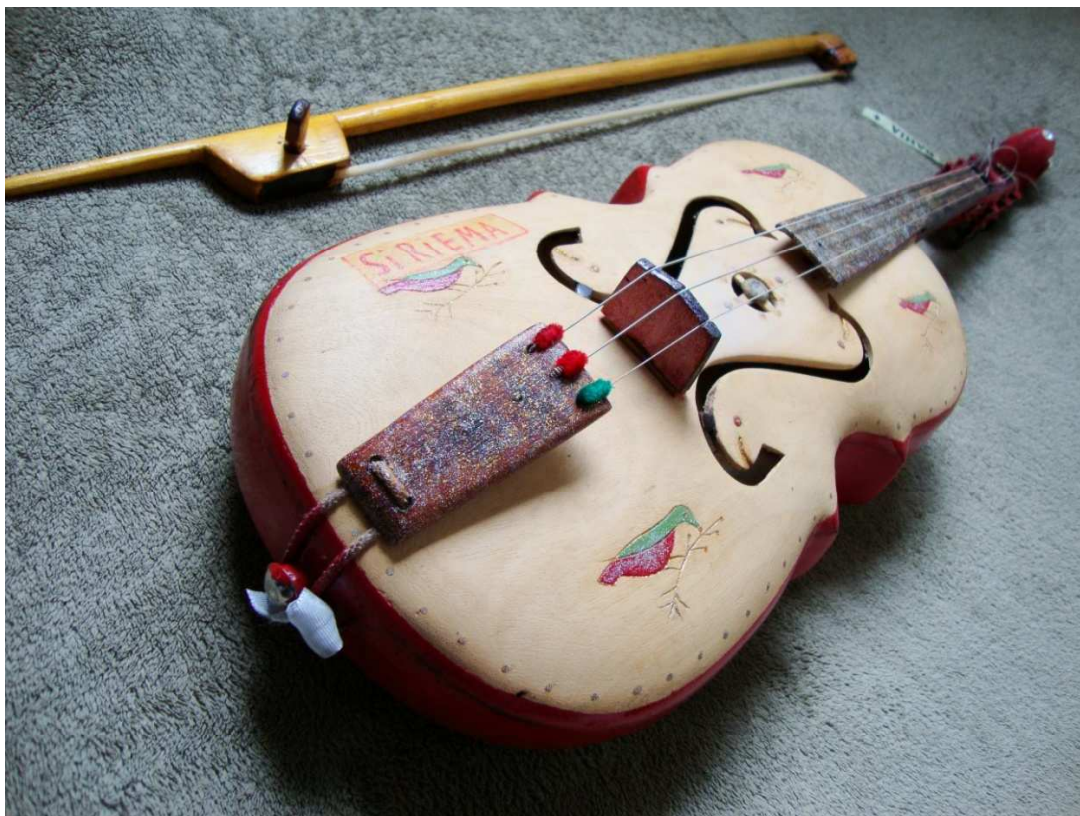


Foto 15 – Rabeca “Siriema” pertencente à Carlos Ramos (2012), feita por Jorge Corocoxó, rabequista de Guaratuba, ao lado seu arco de “crina” de fios de nylon. (foto: Diogo Acco Rosa).



Foto 16 – Detalhe do arco da rabeca “Siriema”, com “crina” de fios de nylon. (foto do autor).



Foto 17 – Detalhe do breu colado na parte de trás da caixa de cravelhas de uma rabeca. (foto do autor).



Foto 18 – Detalhe de arco com “crina” de gomos do cipó timbopeva, feito por Leonildo Pereira. (foto do autor).



Foto 19 – Fundo interiço da rabeca “Siriema”. (foto do autor).



Foto 20 – Intrumentos na casa de mestre Naico em Guaratuba. (foto do autor).



Foto 21 – Folia se preparando para desembarcar na Barra do Ararapira. Três violeiros estudantes de música e musicoterapia da FAP. A menina que segura a Bandeira branca da Santa Trindade é estudante de iluminação da FAP. Romaria de 2015. (foto do autor).



Foto: MARIANE MENDONÇA

Foto 22 – Folia de 2014, da esquerda pra direita: Lauri Eduardo dos Santos, Aorelio Domingues, Poro, Sombra, Ronaldo Tinoco (eu), Jaírp de Souza. (foto: Mariane Mendonça).



Foto 23 – Folia de 2015 na Barra do Arapirã. Apenas Aorelio (ao centro) e João Pires (no canto esquerdo) são caiçaras, todos os outros são artistas residentes de Curitiba. A mulher ao centro é uma restauradora de imagens sacras que acompanhou a Folia para restaurar imagens nas comunidades. (foto das redes sociais de Aorelio).



Foto 24 – Folia de 2015 em Paranaguá se preparando para embarcar para Barra do Ararapira. A Bandeira está sendo descoberta. (foto: Jeff Hala).



Foto 25 – Folia de 2016 em Bertioga. (foto: Sérgio Silvestri).

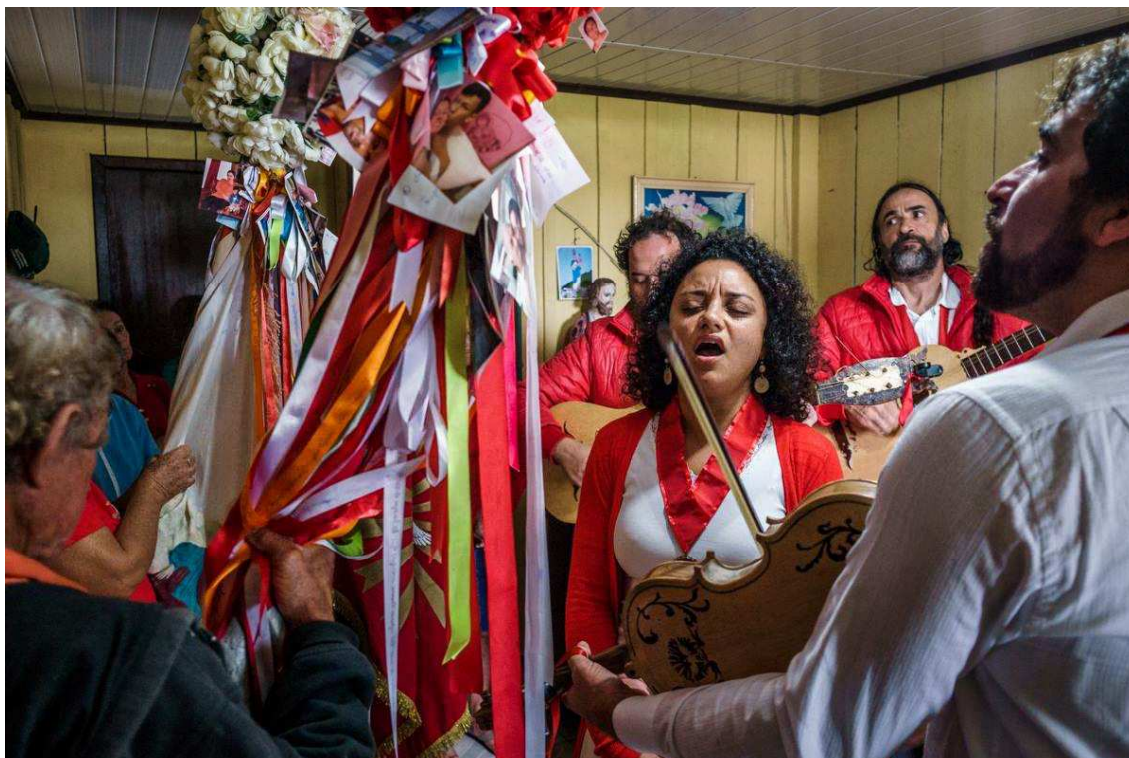


Foto 26 – Folia de 2016. A antropóloga Patrícia Martins ao centro cantando de tipe. Ao meu lado como violeiro o músico curitibano Mauricy Pereira. Bandeira carregada de fitas e fotos dos devotos. (foto das redes sociais de Aorelio).



Foto 27 – Pausa para conversa em uma casa. (foto das redes sociais de Aorelio)



Foto 28 – Folia chegando à Barra do Ararapira em 2014. As Bandeiras vão à frente da Folia. (foto: Jeff Hala).



Foto 29 – Encerramento da Romaria de 2014 na capela do Divino em Valadares. Eu estou com um dos instrumentos da Orquestra Rabecônica, a rabeca violoncelo. (foto: Jeff Hala).



Foto 30 – Bandeira sendo beijada. (foto: Jeff Hala).

ANEXO III – DVD DE MÍDIAS

O DVD de mídias que acompanha esta dissertação contém os seguintes dados:

Pasta Partituras – as partituras aqui anexadas em formato pdf e em projeto do finale para audição. A versão é 2014.

Pasta Imagens – diversas imagens dos instrumentos, da Folia e de locais visitados durante a Romaria.

Pasta Vídeos – vídeos coletados e reunidos de Guaratuba e Valadares.

Pasta Áudio – arquivo de áudios de Guaratuba e Valadares, incluindo as gravações dos trabalhos de Pinto (2008) e Ramos (2012), gravações de campo e outros arquivos reunidos.